

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lotta-Liina Salonen

TAKAPENKILTÄ ETUPENKILLE JA ULOS AUTOSTA  
Taiteesta esteettisenä häirintänä, politiikasta kritiikkinä

Tiedotusopin pro gradu –tutkielma  
Toukokuu 2015

## TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

**SALONEN, LOTTA-LIINA:** Takapenkiltä etupenkille ja ulos autosta:

Taiteesta esteettisenä häirintänä, politiikasta kritiikkinä

Pro gradu –tutkielma, 124s.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2015

---

Pro graduni käsittelee sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisten esitysten kritiikkiä feministisessä avantgardessa. Sukupuoli ja seksuaalisuus määrittyvät työssäni historiallisina merkitysten jatkumoina, joihin liittyvät normit rajaavat niiden saamien käsitettävien muotojen laajuutta. Sukupuoli biologisena ja kulttuurisena muodostelmana on sukupuolinnormien performatiivista toistamista tekemällä sukupuoli näkyväksi oikeilla tavoilla. Yhteisesti jaetun todellisuuden merkityksiä muodostavia ja ylläpitäviä normatiivisia prosesseja nimitän Pro gradussani heteronormatiiviseksi poliisijärjestyksi Jacques Rancièren ja Judith Butlerin teorioiden kautta. Heteronormatiivinen poliisi on juridisen ja normatiivisen väkivallan kautta sukupuolen, sukupuolieron ja seksuaalisuuden erilaisten suhteiden järjestämiseen pyrkivä huteru kokonaisuus. Pakottavuudestaan huolimatta normit ovat alttiita sukupuolimerkkien toistoissa tapahtuville vastustuksille ja virheille.

Feministinen avantgarde on esteettisen häirinnän projekti, joka pyrkii taiteen kautta purkamaan sukupuolen ja seksuaalisuuden määritelmien luonnollisuutta heteronormatiivisessa poliisijärjestyksessä. Sitomalla avantgarden Rancièren politiikan käsitteeseen, jolla tämä kuvaa poliisijärjestyksessä sementoituneiden merkitysten uudelleenjärjestämistä, erotan sen feministisestä taiteesta yleisellä tasolla. Feministinen taide voi käsitellä vähemmistöjen oikeuksia ja eri identiteettien tasa-arvoa – feministinen avantgarde pyrkii ylittämään pysyvät identiteetit kiinnittämällä huomion niiden rakentuneisuuteen. Feministinen avantgarde on taidetta, joka asemoituu poliisin ja politiikan jännitteen keskelle pyrkien tuomaan tämän kiistan esiin. Uusien, parempien nimien ja identiteettien keksimisen sijaan feministinen avantgarde esittää nimien väistämättömän riittämättömyyden olevan suurin ongelma.

Tarkastelen feministisen avantgarden esimerkkejä viiden valokuvan lähiluvulla. Esteettinen häirintä määrittyy näin erityisesti visuaaliseksi kritiikiksi. Kuvien kautta pyrin antamaan esimerkkejä siitä, miten eri tavoin feministinen avantgarde esittää kysymyksiä sukupuolen ja seksuaalisuuden kontrollista. Käytän erityisesti Mihail Bahtinin groteskin ruumiin ja Jacques Derridan binaariparien dekonstruktioita apuna analyysissä.

Lopullista vastausta kysymyksiini ei löydy, sillä feministinen avantgarde joutuu keksimään itsensä uudelleen uusissa konteksteissa. Sen on poliisin sisällä toimivana strategiana kyettävä pysymään valppaana, jotta se ei horjuttamisen sijaan päädy vahvistamaan poliisijärjestyksen heteronormatiivisuutta. Pro graduni on omanlaisensa esteettisen häirinnän projekti, sillä feministisen avantgarden esimerkkien kautta tuon itsekkin esiin sitä, miten epävakaa normatiivisen väkivallan taakse piiloutuva poliisijärjestys on.

---

Asiasanat: feministinen avantgarde, esteettinen häirintä, heteronormatiivinen poliisi

## Sisältö:

1. Johdanto	1
1.1. Takapenkiltä etupenkille ja ulos autosta	1
1.2. Esteettinen häirintä sukupuolen normatiivisten esitysten kritiikkinä	3
1.3. Feministinen tutkimus	5
1.4. Sukupuoli feministisen tutkimuksen ja taiteen viitekehyksessä	8
1.5. Käsitteet analyysissä	9
1.6. Aineistosta lyhyesti	12
2. Keskeiset ajattelijat, ajatukset ja käsitteet	12
2.1. Poliitiikka ja poliisi	13
2.1.1. Jacques Rancièren poliitiikka	13
2.1.1.1. Aistittavan osa ja poliisi	13
2.1.1.2. Poliisin ja politiikan solmu – kahden maailman törmäyskohdassa	16
2.1.1.3. Poliitiikka, kiistan osapuolet ja disidentifikaatio	18
2.1.1.4. Heteronormatiivinen poliisijärjestys	21
2.2. Feminismistä, naisesta ja sukupuolesta	24
2.2.1. Naisen kategoria ja feminismi	24
2.2.1.1. Feminismin monet äänet ja aallot	24
2.2.1.2. Nainen feminismissä	26
2.2.2. Sukupuoli	28
2.2.2.1. Sex/gender-kolmio	29
2.2.2.2. Sukupuolen performatiivisuus ja sukupuolimerkit	33
2.2.2.3. Ideaalia vastustava performatiivisuus	35
2.3. Feministinen taidehistoria ja feminismi taiteen kehyksenä	37
2.3.1. Feministisen taidehistorian historioista	37
2.3.2. Feministisen taiteen tutkimuksen kysymyksenasetteluita	38
2.3.2.1. Feministisen taiteen historioista	40
2.3.3. Esteettinen häirintä kriittisenä strategiana	42
2.3.4. Feministinen avantgarde	43
2.3.5. Taide erimielisyyden nostattajana	48

2.4. Groteski ja dekonstruktio	50
2.4.1. Groteski	50
2.4.1.1. Groteskin konkretisoituminen Mihail Bahtinin groteskissa ruumiissa	50
2.4.1.2. Groteski vs. freak – kohtaamisen vaikeudesta	53
2.4.1.3. Sukupuolittunut groteski ruumis	55
2.4.2. Dekonstruktio	57
2.4.2.1. Dekonstruktio purkaa ja kokoaa	57
2.4.2.2. Jälkiä kudelmassa	58
2.4.2.3. Binaariparit ja nurinkääntäminen	61
2.4.2.4. Dekonstruktio ja feminismi	63
2.4.3. Groteski ja dekonstruktio yhdessä	65
3. Metodi: lähiluku	66
4. Aineisto ja analyysi	68
4.1. Alison Bradyn kuva näyttelystä An uncertain nature	71
4.2. Lina Scheyniuksen kuvia kuvasarjasta Personal-leftovers	75
4.3. Kimiko Yoshidan kuvia kuvasarja Bride	79
4.4. Francesca Woodmanin kuvapari Untitled, New York (1979-80)	86
4.5. Aurora Reinhardin She's so feminine (on the bed)	94
5. Yhteenveto	98
5.1. Ongelmia	103
5.2. P.S.	105
6. Lähteet	106
6.1. Elektroniset lähteet	106
6.2. Muut lähteet	118
6.3. Muut elektroniset lähteet	119
6.4. Kuvat	120
7. Kimiko Yoshidan ja Lina Scheyniuksen kuvasarjat	122
7.1. Lina Scheyniuksen kuvasarja Persona-Leftovers	123
7.2. Kimiko Yoshidan Self-portraits 2005 -sarjan kuvia	124



# 1. Johdanto

## 1.1. Takapenkiltä etupenkille ja ulos autosta

If I can't dance to it, it's not my revolution.

(Emma Goldman)

Taide on representaatioiden tuotannon kautta näkyvyyden ja näkymättömyyden välisen jännitteen vahvistaja sekä purkaja. Tekemällä näkyväksi sukupuolta ja seksuaalisuutta kontrolloivia prosesseja taiteesta tulee esteettisen häirinnän projekti. (Seppä 2002, 19, 57.) Feministinen taiteilija Mary Kelly kirjoittaa näiden prosessien tarkastelun auttavan hahmottamaan "sekä dominanttien erilaisuuden esityksen muotoja että alistamisen oikeutuksia sosiaalisessa järjestelmässämme" (Kelly 1983, 35). Kyseenalaistamalla rakenteiden pysyvyyden esteettinen häirintä horjuttaa normittuneita esittämisen ja katsomisen tapoja (Seppä 2002, 18, 19, 57). Esteettinen häirintä on kriittinen strategia, joka heteronormatiivisen todellisuuden järjestämisen tapojen uudelleenrakentamisen kautta antaa "esittävän muodon uusille ajatuksille" (Pajackowska 2001, 9). Tarkoitukseni on tutkia, miten feministisen avantgarden esteettinen häirintä voi purkaa sukupuolta ja seksuaalisuutta normittavia prosesseja heteronormatiivisessa poliisijärjestyksessä. Kuvaesimerkkien avulla tarkastelen miten visuaaliset esitykset voivat horjuttaa yhteisesti jaetun todellisuuden käsitettävyydelle asettamia ehtoja. Koska sukupuolesta iso osa liittyy näkemiseen ja näkymiseen, on visuaalinen taide oiva kenttä sukupuolen, sukupuolieron ja halun muodostaman kolmion muuttumattomuuden horjuttamiseen.

En halua analysoida esitysten aitoutta vaan tarkastella, miten pyrkimys oikeanlaisen sukupuolen tai seksuaalisuuden tarkkaan määrittämiseen väistämättä rajaa ulkopuolelleen siihen sopeutumattomat ruumiit. Kritiikki kohdistuu sukupuolen kategorioita ylläpitävien rakenteiden luonnollistamisen mekanismeihin ja oikeutuksiin. Feministinen avantgarde ei pyri tekemään epänormaalista normaalia ja normaalista epänormaalista, sillä asemien vaihto jättää tutkimatta muodostelmia tuottavat ja ylläpitävät rakenteet. Ymmärrettävyyden kirjon laajentaminen venyttämällä normien rajoja ei sekään välttämättä puutu luonnollisen ja luonnottoman väliseen jännitteeseen, ellei rajojen muodostumiseen kiinnitetä huomiota. Elam (1994, 42) tiivistää ajatuksen oivallisesti autoilu-esimerkillä: "takapenkiltä etupenkille siirtyminen ei ole sama asia kuin autosta ulos nouseminen."

Käytännössä ulos on mentävä etupenkin kautta, sillä oikeus osallistua keskusteluun sukupuolinormien riittämättömyydestä vain harvoin koskee takapenkkiläisiä saati takakonttiin joutuneita. Feminismissä on tähän liittyen keskusteltu siitä, miten länsimainen valkoinen feminismi on dominoinut keskustelua omalta etupenkiltään (Poirot 2014, 18; Lotz 2003, 5–6). Vielä ongelmallisemman etu- ja takapenkkiläisten suhteesta tekee se, että Butlerin (2004, 30) ei-käsitettävyyden ajatusta seuraten on ei-käsitettävien ruumiiden päästävä tässä käsitettävyyttä merkitsevään autoon ennen kuin ne voivat astua sieltä ulos. Feministisen avantgarden monimutkaisena päämääränä on niin sanotusti autosta ulos pyrkimisen ohessa horjuttaa etu- ja takapenkin välille rakennettuja hierarkkisia suhteita sekä pitää yhtä ovea auki sisään haluaville samalla, kun se yrittää uudelleenmäärittää auton rakenteita.

Sekä sukupuoli että seksuaalisuus ajatellaan helposti ennaltamäärättyinä osina ihmistä. Niihin liitettyjen ominaisuuksien luonnollistaminen tuottaa odotuksia, joilla määritämme niiden oikeanlaisia esityksiä – miten sukupuoli tai seksuaalisuus tehdään näkyväksi, miten se saa näkyä, miten se eletään ja mitä siihen ajatellaan kuuluvan. (Butler 1999, 42–44; Chambers&Carver 2008, 39, 43.) Äärimmillään kyse on siitä, työnnetäänkö tietynlaiset ruumiit käsitettävyyden piiristä kokonaan, jos olemassa olevat määritelmät ovat liian ahtaita (Butler 2004, 30). Käsitettävyyden ja ei-käsitettävyyden rajat pakottavat vallitsevasta normaalin määritelmästä poikkeavat ihmisruumiit joko sovittamaan itsensä todellisuuden rajoihin tai asettumaan sen ulkopuolelle. Butler painottaa, että sopeutumisen vaihtoehtona on epäinhimillisyyks, sillä ei-käsitettävä ei sisälly ihmisyyden määritelmään. (Butler 1999, 23; 2004, 30.) Käyn Pro gradussani läpi sekä käsitettävien ruumiiden joukossa marginaaliin joutuneiden ongelmallista asemaa että käsitettävän ja ei-käsitettävän välisen jännitteen purkautumista. Näiden kahden projektin eroa voi kuvata feministisen taiteen ja sen avantgarden erottavaksi päämääräksi. Ei-käsitettävyyden rajoihin puuttumista pelkkää venyttämistä laajempänä projektina käsittelen Rancièren politiikan käsitteen avulla. Rancièrè määrittää politiikan erimielisyydeksi aistittavan osaksi nimeämänsä yhteisesti jaetun todellisuuden avoimuudesta erilaisille ruumiille – siitä kuka saa istua missäkin, kuka ei mahdu autoon ja kenellä on oikeus päättää siitä. (Rancièrè 2006, 9, 47–50). Se on kiista, jossa luonnollisuuden rajat rikkoutuvat ei-käsitettävän kiistäessä käsitettävän rajat. Politiikka, kuten avantgarde, tulee näkyviin historiallisesti määrittävissä instansseissa (Rancièrè 2009a, 54, 90–91; Chambers 2013, 66).

## 1.2. Esteettinen häirintä sukupuolen normatiivisten esitysten kritiikkinä

there's more than two ways of thinking  
there's more than one way of knowing  
there's more than two ways of being  
there's more than one way of going somewhere  
(Bikini Kill 1994)

Taide on monimutkainen tiedon ja vallan verkosto, jossa mahdollisen ja mahdottoman välisiä rajoja pääsevät määrittämään vain jotkut. Tässä epäsuhdassa asetelmassa länsimainen taide aktiivisena toimijana on etuoikeutetussa asemassa. Avantgarde ei ole neutraalimpi taiteen kentällä toimija, mutta sen sitkeä pyrkimys kyseenalaistaa eri toimijoiden välisten suhteiden luonnollisuus on samalla pyrkimys tutkia omaa osuuttaan näiden suhteiden järjestyksessä (Seppä 202, 58, 65). En käytä työssäni vallan käsitettä analyttisena välineenä, vaan nojaan epäsuhtaisten ja -reilujen asemien käsitteellistämisessä Jacques Rancièren poliisiin yhteisesti jaettuun todellisuuteen osien jaon muodostamana horjuvana kokonaisuutena sekä Judith Butlerilta johdetun heteronormatiivisen järjestyksen käsitteeseen tällaisena horjuvana kokonaisuutena. Molemmissa ruumiit sukupuolittuvat pakottavien normien ja niihin vastaamisen hankalassa muodostelmassa (Chambers 2013, 161; Ludwig 2011, 55–56).

Pro gradussani taide on länsimaisen taiteen tutkimuksen määrittämä. Käsittelemäni feministiset taidehistorian muutokset ja kysymyksenasettelut ovat tapahtuneet länsimaisessa kontekstissa ja suhteessa sen ideaan taiteesta globaalina ilmiönä. Analyysini kuvat on tuotettu tämän muuttuvan kontekstin rajaamina ja sitä vastaan. Ne ovat kaikki taidetta, mutta niiden paikasta ja lopputulemista voi silti olla montaa eri mieltä. Omien lähtökohtien tunnistaminen on feministisen avantgarden keskiössä: se, millä ehdoilla ja mihin muutoksiin esteettisellä häirinnällä pyritään on selkeää arvottamista ja toisten päämäärien kieltämistä. Feministinen avantgarde ei pidä kaikkia mahdollisia aistittavan osia samanarvoisina, vaikka oikean ja väärän raja ei olekaan muuttumaton. Feministinen avantgarde tarkoittaa feminististä taidetta, joka haastaa esittämisen, ymmärtämisen, käsitettävän ja mahdollisen rajoja (Frost 2010, xvi; Seppä 2002). Tämä asettaa sen selkeästi historiallisesti määrittyväksi strategiaksi, sillä sen tutkimat tiedon ja valtasuhteiden prosessit eivät ole staattisia. (Seppä 2002, 59–60, 65.) Kaikki taide ei ole avantgardea, vaan se määritetään uudelleen ja uudelleen niissä ajallisissa ja

tilallisissa konteksteissa, joita vasten se asettuu (Harding 2013, 179; Sell 2010, 762). Avantgarden esteettinen häirintä pyrkii häiritsemään taiteenkin rajoja, sillä esteettinen häirintä tapahtuu taiteen kentällä. Kyetäkseen horjuttamaan normittuneita todellisuuden järjestämisen tapoja, sen on kyseenalaistettava oman tulemisensa raamit. (Roberts 2010, 722.) Tämä korostuu feministisessä avantgardessa, joka on historiallisesti asettunut paitsi vallitsevia taiteen käsityksiä vasten, myös muissa avantgardeissa ilmenevää seksismiä tai rasismia vasten (Frost 2010, xiv, xv, xviii).

Esteettisen häirinnällä ei ole pysyviä muotoja, sillä se rakentuu suhteessa kritisoimiinsa normittaviin prosesseihin rakentaen itsensä uudelleen eri tavoin yhteisesti jaetun todellisuuden muuttuessa (Seppä 2002, 60). Butler (1999, xxiii) painottaa, ettei murtumia aiheuttavalla kritiikillä ole muuttumatonta muotoa, sillä kontekstit ovat "asemoituneita yhtenäisyyksiä, jotka käyvät läpi ajallisen muutoksen ja paljastavat välttämättömän epäyhtenäisyytensä". Ajan ja paikan vaihtuessa kritiikin toimivuus saatta heiketä tai tuottaa päinvastaisia vaikutuksia (Solomon-Godeau 1991, 140). Esteettinen häirintä määrittyy työssäni kriittiseksi strategiaksi, joka pyrkii aktiivisesti uudelleenmäärittämään yhteisesti jaetun todellisuuden rajoja mahdollisimman avoimiksi erilaisille ruumiille.

Sukupuolen kuvat heijastavat käsitettävyyden rajoja sekä osallistuvat yhteisesti jaetun todellisuuden tuottamiseen (Vänskä 2006, 40–41). Visuaaliset representaatiot paitsi tuottavat ja vahvistavat sukupuolinormeja, niiden avulla voi myös uudelleenjärjestää normeja. Tästä päästään kysymykseen, jonka esitän sukupuolen ja seksuaalisuuden näkyvyydestä: miten erilaiset esitykset vaikuttavat niiden käsitettävyyden ja asutettavuuden rajoihin. Tutkimusongelmaksi määrittyy kysymys siitä, miten esteettinen häirintä sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisten esitysten kritiikkinä toimii ja onko häirinnällä mahdollista avata vapaampia olemisen tiloja. Keskitän huomioni sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sitä määrittävänä osana. Valintani yksinkertaistaa niiden suhdetta asettamalla seksuaalisuuden alisteiseen asemaan, mutta molempien tarkasteleminen vaatisi laajemman työn.

Tutkin esteettistä häirintää heteronormatiiviseen poliisjärjestykseen kohdistuvana visuaalisena feministisenä kritiikkinä. Visuaalisuus ei rajoitu kuviin tai esteettisyys visuaaliin aistihavaintoihin, mutta työssäni olen rajannut sen valokuvaesimerkkien kautta kuvalliseksi kritiikiksi. En pyri luetteloimaan kaikkia mahdollisia esteettisen häirinnän

keinoja, vaan tarkastelen viiden valokuvan kautta sen puuttumista sukupuolta normittaviin rakenteisiin. Feminismi taiteen ja tutkimuksen määreenä auttaa linkittämään ne tiettyihin keskusteluihin molemmilla alueilla. Tutkin kritiikkiä valokuvien ominaisuutena. Puhumalla kuvan kritiikin keinoista erotuksena kuvaajan kuvaan lataamista merkityksistä painotan ajatusta kritiikistä kuvaajan, kuvan ja kuvan tulkitsijan välisenä merkityksenantona. Kritiikki muodostuu tästä kuvitellusta vuoropuhelusta, jota olen pyrkinyt simuloimaan työssäni.

### 1.3. Feministinen tutkimus

I won't play girl to your boy no more, sugar  
I want mine right here right now, baby sugar  
(Bikini Kill 1993)

Feministisen tutkimuksen teoreettinen ja poliittinen projekti on sukupuolen normittavien käytäntöjen ”historiallisten, kulttuuristen ja sosiaalisten – – ulottuvuuksien ja seurausten” tarkastelu (Liljeström 2004, 13). Tavoitteena on sukupuolta määrittävien rakenteiden osoittamisen avulla radikaalisti muuttaa käsityksiä sukupuolta kontrolloivien normien luonnollisuudesta (Seppä 2002, 65). Feminismi pyrkii rakenteiden horjuttamiseen yhtäaikaan kaikilla tasoilla, minkä takia akateeminen työ ei ole erotettavissa poliittisesta aktivismista (Harris 2001, 46, 96–97). Kritiikki kohdistuu myös feminismiin omiin ristiriitoihin, jotka kumpuavat uudelleenmäärittämisen projektin sovittamisesta eri todellisuuksiin sekä sukupuolta eri tavoin asuttaviin ruumiisiin. Isoimpia kysymyksiä on tarve sukupuolen käsitteen samanaikaiseen oikeuttamiseen ja purkamiseen sekä naisen kategorian vahvistamisen ja horjuttamisen päällekkäisyys. (Liljeström 2004, 16; Butler 2011, 12–15). Jones (2006, 213) kirjoittaa feminismin tutkivan ”seksuaalisuutta ja/tai sukupuolta identiteetin muodostumisen osina, erottamattomasti kiinnittyneenä muihin (identiteetin) aspekteihin kuten etnisyyteen ja [on] kuitenkin spesifi vaatimuksessaan sotkea seksuaalisen eron kahtiajaon rakenteita”.

Tutkimuksen asemoiminen selventää mihin keskusteluihin se tukeutuu ja mitkä keskustelut jäävät huomioimatta. Feminismissä ei ole yhtenäistä käsitystä sukupuolesta. Näkemykset voivat erota toisistaan radikaalisti siinä, miten ne käsittävät sukupuolen ja seksuaalisuuden

kategorioiden laajuuden. (Hatt&Klonk 2006, 148–149.) Sisäisen kritiikin lisäksi kritiikki on tullut ulkopuolelta sukupuolen tutkimuksen eriytyessä esimerkiksi queertutkimukseen (Hatt&Klonk 2006, 165). Kontekstin määrittämisen tarve korostuu tutkimuksessa itsekritiikkinä omien valintojen vaikutuksista, jotka sivuuttavat toisia asioita nostaessaan esiin toisia. Seksuaalisuuden, rodun ja etnisyyden kysymykset määräävät sukupuolen lailla ruumiille annettuja osia yhteiskunnassa ja niiden ohittaminen johtaa helposti yleistykseen, jotka taas johtavat hankalammin määriteltävien ruumiiden työntymiseen marginaaliin (Mohanty 2003, 55; Thomson 1997, 5).

Tutkimuksen viitekehyksen määrittäminen feministiseksi ei yksin kerro mistä näkökulmasta sukupuolta tai seksuaalisuutta lähestyy. Osa tutkijoista puhuu feminismeistä feminismiin sijaan korostaakseen näkökulmien moninaisuutta (Hatt&Klonk 2006, 149). Aaltometaforalla on kuvattu feminismiin muutoksia äänioikeustaisteluun painottuvasta ensimmäisestä aallosta toisen maailmansodan jälkeen alkaneeseen tasa-arvoon painottuneesta toisesta aallosta 80-luvulta alkaneeseen kolmanteen aaltoon (Poirot 2014, 17, 131–132n54; Lotz 2003, 2, 4, 5–6). Työni kannalta tärkein ero aaltojen välillä on suhtautumisessa sex/gender-jaon analysointiin ja naisen kategoriaan. Toinen aalto kyseenalaisti kulttuurisen genderin muuttumattomuuden, muttei biologisen sexin rakentuneisuutta. Kolmannen aikana biologisen historiattomuuden kyseenalaistamisella oli kauaskantoisia vaikutuksia feminismiin tapaan artikuloida sukupuolta heteronormatiivisen järjestyksen tuotteena. (Lloyd 2007, 28–30; Butler 1999). Aaltojen suhdetta määrittää myös monikulttuurisuus sekä feminismiin sisäinen kolonialismin ja rasismiin kritiikki (Poirot 2014, 18; Mann&Huffman 2005, 68; Lotz 2003, 5–6). Monet tutkijat ovat kritisoineet kuvausta yksinkertaistamisesta ja vastustavien äänien sivuuttamisesta. Metafora ei tarkoita, etteivätkö aaltoja dominoivat ideat olisi alkaneet ja jatkuneet muissa aalloissa. (Poirot 2013, 131–132n54; Mann&Huffman 2005, 58; Seppä 2002, 13.)

Kolmannen aallon lisäksi on käytetty postfeminismin käsitettä, joskaan termit eivät ole täysin yhteneviä (Poirot 2014, 116). Lotz (2003, 2–4) kirjoittaa aaltometaforan sivuuttavan sen, miten moniulotteiseksi toiseen aaltoon kohdistunut kritiikki muodostui kolmannen aallon aikana. Sepän mukaan postfeminismi kuvaa feminismiä jatkumona, jossa tietyn näkökannan omaksuneet haarat ovat pyrkineet eteenpäin biologiseen essentialismiin takertuvasta ajattelusta. Etuliitteen käyttö on tutkimuksen asemointia ristiriitojen jakamalla kentällä. (Seppä 2002, 65.) Lotz (2003, 4–5) asemoi postfeminismin kehitykseen, jossa feminismi

moniäänistyi heteronormatiivisen sukupuolieron monimutkaistamisen, sisäisen antirasistisen kritiikin kautta että feminismiin törmäyksiin poststrukturalistisen ja postkolonialistisen teorian kanssa. Osalle tutkijoista post-etuliite kuitenkin luo mielikuvan ei-feminismistä tai feminismiin tarpeettomaksi tekevästä. Erityisesti amerikkalaisessa kirjallisuudessa postfeminismi rinnastuu ajoittain voimakkaasti *epä*feminismiin tai feminismiin päättymiseen. (Lotz 2003, 5; ks. Poirot 2014, 113–116, Mann&Huffman 2005.) Esimerkiksi Jones korvaa postfeminismin parafeminismillä kuvatakseen feminismiä historiallisena jatkumona, jossa teoria samanaikaisesti kulkee aiempien keskusteluiden rinnalla että vie niitä eteenpäin kehityksen kautta (Jones 2006, 213–214).

Harding (2013, 161, 188) kirjoittaa, ettei avantgarden tutkimuksen tarvitse itsessään olla avantgardea. Avoimen horisontin ylläpitäminen tutkimuksessa lähenee kuitenkin hänen mielestään avantgardea siinä, ettei alkuasetelmien muuttumisen tai epäonnistumisen pelko estä näkemästä horisonttia loputtomana päämääränä. Feministinen avantgarde ja feministisen taiteen tutkimus linkittyvät kaikki nähdäkseni keskenään asemoitumisessaan ristiriitojen ja hankaluuksien positiivisiksi strategioiksi – ne ovat esteettisiä strategioita kontekstien kautta. Teoria kehittyy hankalien kysymysten muodossa, joiden avulla horjuttaa itsestäänselvyyksiksi muuttuneita oletuksia kehittäen ajattelun tapoja (Butler&Weed 2011, 3). Tutkimukseni asemoituu vahvasti kolmannessa aallossa äänekkäämmäksi käyneen heteronormatiivisen sukupuolijärjestyksen kritiikin alueelle. Vältän etuliitteen käyttöä pitääkseni katseen niissä ristiriidoissa, joita feminismi jatkuvasti tuottaa sukupuolieroita kritisoivana ja siihen nojaavana strategiana. Olisi outoa, jos feminismi/t olisi lähtökohdiltaan ja päämääriltään yhä samoissa asemissa kuin 100 tai 50 vuotta sitten. Tunnistan työtäni määrittävän feminismin Sepän postfeminismistä sekä Jonesin parafeminismistä. Ristiriidat tekevät feminismistä mielenkiintoisen viitekehyksen auttaen paremmin ymmärtämään feministisen taiteenkin epäjohdonmukaisuuksia. Asemoin tutkimukseni taiteen verkostoon, jossa se on yhtä lailla uhkassa epäonnistua kuin muutkin esteettiset häirinnät. Tämä asemointi linkittyy kaikissa Pro graduni käsitteissä, Rancièren politiikasta Butlerin sex/gender-jaon teoretisointiin sekä kuva-analyysia ohjaavissa dekonstruktion ja groteskin käsitteissä.

#### 1.4. Sukupuoli feministisen tutkimuksen ja taiteen viitekehyksessä

Mitä rakentuneemmaksi sukupuoli käsitetään, sitä horjuvammiksi sen tarkkaan rajatut määritelmät käyvät. Liian tiukat määritelmät johtavat helposti sukupuolen essentialisointiin ruumiiden biologiseksi ja muuttumattomaksi ominaisuudeksi (Chambers&Carver 2008, 25, 37). Poliittisessa aktivismissa joillekin feministeille ajatus naisen kategorian tyhjiydestä on hankala, sillä yhteisesti jaetun rakenteet perustuvat yhä normatiiviseen ajatukseen sukupuolen kahtiajaosta (Mikkola 2007, 365, 370). Feminismissä on pitkään yritetty sovittaa kategoriaan liittyvän yhtäikäisen purkamisen ja vahvistamisen tarpeen aiheuttamaa ristiriitaa. Horjuvuuden myöntäminen ei tarkoita kategorian hävittämistä, vaan ristiriidan näkyväksi tekeminen auttaa pitämään merkitykset liikkeessä. (Poirot 2014, 5, 11, 127.)

Pro gradussani viittaan sukupuolen käsitteen rakentuneisuuteen sekä biologisena (sex) että kulttuurisena (gender). Jaolla on alunperin painotettu sitä, miten historiallinen ja kulttuurinen sukupuoli on ikään kuin kirjoitettu muuttumattoman biologisen osan päälle. Biologisen osan ominaisuudet ovat muuttumattomia niiden perustuessa pitkälti anatomiaan. (Lloyd 2007, 72, 73; Friedman 2006.) Feminismin kysymysten monimutkaistuessa, nousi yhä voimakkaammin esiin ajatus jaon molempien käsitteiden rakentuneisuudesta. Iso merkitys oli Butlerin (1999) teoksella *Gender Trouble*, jossa sukupuolen ja seksuaalisuuden dekonstruktio kyseenalaisti biologisen alkuperäisyyden. (Ludwig 2011, 43; Chambers&Carver 2006, 3, 4.) Butlerille ruumis tulee ymmärrettäväksi vain kulttuurin kautta. Tiettyihin ruumiinosiin ladatut merkitykset ovat yhtä satunnaisesti rakentuneita, kuin niihin liitetyt luonteenpiirteet tai taipumukset. (Brady&Schirato 2011, 36, 37; Poirot 2007, 14.) Sex ja gender eivät ole vastakohtia, vaan erilaisten sukupuolta käsittelevien keskusteluiden kudelma, jota ilman ruumis ei ole käsitettävä (Chambers&Carver 2008, 34-35). Tätä kahden sukupuolen kategorian heteroseksuaaliseen normiin perustuvaa järjestystä kutsun heteronormatiiviseksi järjestykseksi. Heteronormatiivinen järjestys<sup>1</sup> on Butlerin *Gender Troubllessa* esittelemästä heteroseksuaalisesta matriisista johdettu termi, jota nykyään käytetään yleisemmin. (Ludwig 2011, 44; Chambers&Carver 2008, 144; Lloyd 2007, 27; Berlant&Warner 1998, 548.)

<sup>1</sup> Butler puhuu alun perin heteroseksuaalisesta matriisista ja myöhemmin heteroseksuaalisesta hegemoniasta. Heteronormatiivisuus on Michael Warnerin termi, joka kuvaa samoja mekanismeja, joiden kautta normaali saa merkityksensä. (Lloyd 2007, 27) Käytän heteronormatiivisuutta kuten Chambers (2013) ja Lloyd (2007), Warnerin määrittämänä Butlerin kontekstissa. Heteronormatiivisuuden määritelmistä Berlant&Warner 1998, suhteessa Butleriin ja Butlerin omista termeistä Ludwig 2011, Mar Castro Varela et al. 2011 sekä Chambers&Carver 2008.



Heteronormatiivisen järjestyksen rooli sukupuolinormien ylläpidossa valottuu performatiivisuuden ja toisin toiston käsitteiden kautta (Lloyd 2007, 42, 63; Butler 1999, 185, 191). Ruumiit sukupuolittuvat suhteessa oikeanlaista näkyvyyttä ja käyttäytymistä määrittäviin sukupuolinormeihin. Toistamalla sukupuoleen liitettyjä eleitä, käytöstä, ääniä, ruumiillisuutta ja muita sukupuolimerkkejä ihmiset tulevat käsitettäviksi miehinä ja naisina. (Butler 1999, 12-13; Vänskä 2006, 42, 111.) Toistaminen on viittaamista normeihin, jotka vahvistavat merkityksensä toiston kautta. Heteronormatiivinen järjestys ei ole täysin pakottava, vaan sukupuolittuvat subjektit häilyvät jossakin täyden tahdottomuuden sekä vapaan toimijuuden välillä (Barthold 2004, 812; Butler 1999, 34). Koska normeilla on merkitystä ainoastaan niiden suhteessa toistoon, niiden tulkitseminen väärin tai sukupuolimerkkeihin viittaaminen väärin saatta aiheuttaa ennakoimattomia merkityksiä (Berger 2013, 35; Lloyd 2007, 48). Normien pakottavuutta kuvaa se, että toisin toistamisella voi yhtä hyvin olla negatiivisia (sekä psykologisia että fyysisiä) vaikutuksia.

### **1.5. Käsitteet analyysissa**

Analyysini tukena on usean ajattelijan toisinaan päällekkäisiäkin määritelmiä siitä, missä konteksteissa ja millä ehdoilla muutos on mahdollista. Luku 3. koostuu käsitteistä, jotka jäsentävät yhteisesti jaettua todellisuutta sekä pakottavana, normien kautta toimivana, että muutoksille alttiina järjestelmänä. Rancièren (2009a) ja Butlerin (1999) avulla paikannan yhteisesti jaettua todellisuutta määrittävän normatiivisen järjestyksen vaikutusta sukupuolen ja seksuaalisuuden rakentumiseen. Miten sukupuoli ja seksuaalisuus määrittyvät yhteisesti jaetussa vaikuttaa ruumiiden ymmärrettävyyteen ja toimintakykyyn. Näiden kahden välillä on paljon päällekkäisyyksiä, mutta toisin kuin Butler, Rancièr ei juuri keskity poliisiin heteronormatiivisena järjestyksenä tai sex/gender-jaon vaikutuksiin siinä. Samalla koen, että Rancièren kautta Butler on selkeämmin luettavissa. Abigail Solomon-Godeau (1991) sekä Anita Seppä (2002) liikkuvat samalla alueella, mutta tutkivat vastarintaa taiteen kautta. Sepän feministinen avantgarde esteettisenä häirintänä ja Solomon-Godeaun ajatukset taiteen kriittisistä mahdollisuuksista auttavat asettamaan Rancièren ja Butlerin tarkemmin siihen kontekstiin, jossa haluan työni liikkuvan: feministiseen taiteeseen. Kuva-analyysissa käytän apuna Derridan kautta ymmärrettyä dekonstruktiota sekä Bahtinilta lainattua groteskia.

Kriittisillä strategioilla Solomon-Godeau (1991, 134) tarkoittaa keinoja, joiden avulla taiteilija tai taide voi vastustaa perinteisiä tapoja esittää, käsittää ja jäsentää ympäröivää maailmaa. Solomon-Godeaulle (1991, 143–146) kriittiset strategiat ovat selkeästi taiteilijan tietoinen tapa toistaa toisin yhteisesti jaettua ja siitä kumpuavia käsityksiämme. Tutkimuksessani olennaista on ajatus kritiikin välttämättömästä sidoksesta kritisoimaansa – ajatus siitä, että ymmärrettävyys tulee viittauksista niihin pakottaviin rakenteisiin joita kritiikillä yritetään murtaa. Taide toimii ympäröivän maailman kontekstissa, mikä pakottaa kriittisten strategioiden käyttämään kritisoimiensa esitysten kieltä (Solomon-Godeau 1991, 143–146). Kriittinen taide ”lainaa” muilta ollakseen ymmärrettävä ja vakuuttava – toisin toistamalla se pyrkii horjuttamaan vakiintuneita määritelmiä ja käytäntöjä (Case 2009, 2). Liike toimii toisinkin päin – kriittiset strategiat menettävät helposti teränsä esimerkiksi kaupallisten mainosten omaksuessa itseään kritisoivan taiteen kuvakielen (Solomon-Godeau 1991, 140). Kriittisten strategioiden käsite avaa Pro gradussani Sepän (2002, 18, 19) vain ohimennen mainitsemaa esteettistä häirintää, jota käsittelen tarkemmin rajatusti feministisen avantgarden projektina. Esteettinen häirintä on feministisen avantgarden kriittinen strategia.

Rancièrelle politiikassa kiteytyy taistelu oikeudesta puhua ja tulla ymmärretyksi ja sitä kautta olla osallisena yhteisesti jaetussa todellisuudessa, jota hän kutsuu aistittavan osaksi. Poliittikka on vaatimus tulla tunnustetuksi osapuoleksi yhteisesti jaettua määrittävissä keskusteluissa, tiloissa ja toiminnassa. (Rancière 2009b, 24–25.) Aistittavan osa perustuu lokeroivalle järjestelmälle, jossa jokaiselle on osoitettu oma paikkansa osana sitä. Paikkoja ei kuitenkaan koskaan ole tarpeeksi kaikille, mikä tuottaa jatkuvan laskuvirheen. (Rancière 2009a, 57–58) Tätä paikkojen osittamisen järjestelmää hän kutsuu poliisiksi, joka sisältää myös tavallisemman määritelmämme politiikasta. Poliitiikan Rancière taas määrittää ainoastaan niiksi instansseiksi, jossa poliisin aiheuttama laskuvirhe nousee erimielisyydeksi osansa saaneiden ja osattomien välillä. (Rancière 2009a, 54–55; 2011, 11). Rancièren poliisin ja Butlerin heteronormatiivisen järjestyksen samankaltaisuudet ovat tässä aina-mahdollisen uudelleenjärjestämisen uhkassa. Heteronormatiivisuuden normatiivinen väkivalta subjektin muodostukseen puuttuvana kontrollina kuvaa poliisin osien jaossa tapahtuvaa vastaavaa identiteetin kontrollia (Chambers&Carver 2008, 78, 79). Käytän Pro gradussani näiden yhdistelmää heteronormatiivinen poliisijärjestys.

Esteettisen häirinnät ja politiikan instanssit ovat kontekstisidonnaisia. Rajat, joita koetellaan, määrittyvät sen mukaan, mitä voidaan käsittää ja näyttää, kenellä on osa keskustelussa ja kuka suljetaan sen ulkopuolelle. Ne eroavat toisistaan siinä, että Rancière (2009a, 54, 66) rajaa politiikan koskemaan ainoastaan hetkiä, joissa todella ei-käsitettävä osapuoli haastaa käsitettävän rajat. Kyseessä ei ole tunnustettujen vähemmistöjen oikeuksista taistelu sillä osattomien joukko ei-käsitettävänä on nimetön, joka nimetään politiikan hetkellä. Solomon-Godeaun (1991) kuvailemat kriittiset strategiat ei tee näin jyrkkää rajausta. Näitä kahta sekoittamalla minun on mahdollista tarkastella teosten ja tekijöiden sekä omien ajatusteni välimaastossa taiteen tapaa järjestää uudelleen yhteisesti jaettua todellisuutta.

Samalla tavalla kontekstiin sidottuja ovat dekonstruktio ja groteski. Molemmat tarttuvat poliisin luonnollistamiin normeihin tehdäkseen näkyväksi järjestämisen päämääränä olevan poissulkemisen ja pakottamisen mekanismit. Dekonstruktio toimii osoittamalla normeihin liittyviä vastakohtia kiinnittäen niiden kautta huomion binaariparien vastakkainasettelun väkivaltaisuuteen ja suhdetta ylläpitäviin rakenteisiin. Dekonstruktio on rakennelmien hajottamista ja uudelleenjärjestämistä kuten politiikka. (Derrida 1988b, 48, 49.) Poliitiikan tavoin se on sidottu rakennelmiin historiallisesti ja paikallisesti joten uudelleenrakentaminen tapahtuu vanhoja rakenteita käyttämällä. Derrida (1988b, 34, 47, 52, 53) puhuu jälkien kudelmasta, jossa toisiinsa sidotut merkitykset kietoutuvat toisiinsa ohjaten dekonstruktiota. Derrida on kuitenkin Rancièrea ehdottomampi eikä hän pidä dekonstruktiota neutraalina kuten Rancière politiikkaa – uudelleenjärjestäminen on sekaantumista eikä käsien likaaminen voi koskaan olla neutraalia (Derrida 1988b, 97). Olen ottanut dekonstruktion kuva-analyysiin, sillä sekä analyysi että esille laitettut kuvat ovat sekaantumista. Niiden suhdetta politiikkaan määrittää se, onnistuvatko ne todella osoittamaan laskuvirheen vai eivät.

Groteski kytkeytyy ruumiillisuuteen. Bahtin kuvailee groteskia aukkoisen, erittävän ja äärimmäisen käsin kosketeltavan ruumiin kautta. Sen vastakohta klassinen ruumis pyrkii peittämään kaiken tämän aukottoman ja sulkeutuneen ihon alle. (Bahtin 1995, 24, 281; Vänskä 2006, 78.) Bahtin käyttää näitä kahta kuvailemaan jännitettä toiseuden tuottaman epävarmuuden ja rajatun identiteetin välillä. Groteskin täysi ihottomuus tuo merkitysten rajojen sisään sinne kuulumattomia ominaisuuksia samalla, kun se omii sille kuulumattomia ominaisuuksia (Chauoli 2003, 51, 53, 56). Poliisiin sisältyvän erimielisyyden tavoin se pyrkii jatkuvasti rikkomaan täydellisyyden sileän pinnan.

## **1.6. Aineistosta lyhyesti**

Representoiminen voi "kuvitella asioita olemassaolon piiriin", mutta ollakseen luettavissa, kuvitteluiden on oltava merkityksellisiä lukuyhteydessä (Levi Strauss 2005, 9). Kuvissa on aina päällekkäisiä tulkintoja. Ne eivät välttämättä ole tasa-arvoisia vaan toiset tulkinnat ovat selkeämpiä. (Vänskä 2006, 64.) Tutkin miten esimerkkikuvissa on heteronormatiivisen poliisijärjestelmän sisältä, siinä eläen ja siihen kasvaneena, kyseenalaistettu luonnolliseksi muodostuneita sukupuolen esittämisen käytäntöjä. Halusin rajata kuvaajien joukon naisiin, sillä huomoni kohdistuu mies/nais-kahtiajaossa toiseudella merkittyyyn naiseen. Lähteeni painottuvat länsimaisen taiteen tutkimukseen, joten olen valinnut kuvaajat samasta piiristä. Vain yksi kuvaajista on ei-vaalea, minkä takia etnisyyden ja rodun suhde sukupuoleen ei nouse tässä vahvoille. Sen sijaan pyrin kuvien yhteydessä pohtimaan, miten vaalea ruumis toimii usein normaalin ja universaalin merkitsijänä. Tiedän, että valitsemalla kuvia, joissa naiset ovat olleet sekä malleina että kuvaajina, osallistun omalta osaltani mies/nainen-kaksijaon ylläpitämiseen. Toisaalta rajaamisella estän työtä ja lähteaineistoa levähtämästä. Erittelen valintani syitä ja ongelmia tarkemmin luvussa 4. sekä yhteenvedossa luvussa 6. En ole puuttunut töiden tekniseen puoleen, enkä tutkinut feministisen avantgarden ilmaisua juuri valokuvan kautta (vrt Cabanas). Analyysini on selkeästi painottunut sisältöön, ei sen ja muodon suhteeseen.

## **2. Keskeiset ajattelijat, ajatukset ja käsitteet**

Kaikki muutos nojaa siihen, mitä käsityksemme asioista ovat olleet ja mihin niiden on mahdollista muuttua. Jokainen uusi muutos ravistelee käsityksistä muodostuvaa kudelmaa muokaten käsitystä aiemmasta ja odotuksia tulevasta. (Derrida 1988b, 34, 47.)

Merkityksenannon rakenteiden huteruuden ymmärtäminen tuo näkyviin muutoksen mahdollisuuden. Sama punainen lanka normittavien rakenteiden vaikutuksesta kulkee kaikkien alla käsiteltyjen ajattelijoiden töissä. Niiden asettaminen vuoropuheluun keskenään tuo toiston sijaan mielestäni monipuolisempia näkökulmia aiheeseen. Todellisuuden rakentumisen sekä normittavan väkivallan tarkastelun kautta asetan viitekehyksen sille, miten käsitan sukupuolen ja seksuaalisuuden. Kehyksen kautta jäsennän feminismiin roolia suhteessa taiteen mahdollisuuksiin visuaalisena kriittisenä strategiana normittavien rakenteiden sisällä.

### **3.1. Poliitiikka ja poliisi**

#### **3.1.1. Jacques Rancièren poliitiikka**

Arkinen käsityksemme poliitikasta tulisi Rancièren (2009a, 55-57) mukaan jakaa kahteen osaan: poliittiseen epäjärjestykseen eli politiikkaan ja poliisiin tai poliisijärjestykseen<sup>2</sup>. Poliisi kattaa yhteiskuntaa järjestävät prosessit sekä sen järjestämisen luonnollistavat ja oikeuttavat käytännöt. Siihen kuuluvat perinteiseksi politiikaksi käsitetyt yhteiskunnalliset instituutiot, lait, puolueet ja muut järjestelmää ylläpitävät ja kontrolloivat tahot. (Rancièrè 2009a, 55-56.) Poliisi ei rajoitu pelkkään valtiokoneistoon vaan kattaa kaikki yhteisesti jaettua todellisuutta tuottavat rakenteet, joiden avulla jäsenämme sitä mikä on kuviteltavissa, tehtävissä ja sanottavissa (Rancièrè 2009a, 57; Carnevale 2007, 264). Poliisijärjestys on sosiaalisen järjestyksen luonnollistamisen systeemi, joka saa yhteisesti jaetun tietynlaisen jaon näyttämään rakennetun sijaan luonnon lakeihin perustuvalta (Chambers 2013, 66).

Poliitiikka ilmentää erimielisyyttä siitä, millaiseksi yhteisesti jaettu todellisuus on poliisina muodostunut: ”politiikka on ennen kaikkea interventio siihen mitä on mahdollista sanoa sekä nähdä” (Rancièrè 2010, 37). Poliisi vetää rajat käsitettävälle ja sanottavalle. Poliitiikan ainoa pyrkimys on keskeyttää poliisin toiminta kyseenalaistamalla erojen perusteet (Chambers 2013, 66). Rancièrè tarkentaa poliisin ja politiikan toimintalogiikoiden törmäystä ja sen osapuolia lukuisilla osittain päällekkäisillä käsitteillä: aistittavan osa, erimielisyys, kiista, osattomien osa, tasa-arvo, disidentifikaatio, vääryys ja laskuvirhe liittyvät kaikki poliisin ja politiikan välisen jännitteen kuvaamiseen. Käyn ensin läpi aistittavan osan ja poliisin suhdetta, minkä jälkeen keskityn politiikan käsitteeseen sekä sitä ajavaan erimielisyyteen. Tarkastelen lopuksi lyhyesti Butlerin heteronormatiivisuuden käsitettä poliisin valossa.

##### **3.1.1.1. Aistittavan osa ja poliisi**

Rancièren poliisin laajuus todellisuutta järjestävänä systeeminä selkiytyy aistittavan osan<sup>3</sup> käsitteessä. Aistittavan osa on yhteisesti jaetun todellisuuden järjestämisen muoto, joka määrittää ”mikä antautuu koettavaksi” (Rancièrè 2006, 9). Aistittavan osa määrittää sekä sitä,

<sup>2</sup> Käyttämässäni lähteissä käytetään sekaisin sekä poliisia että poliisijärjestystä tai englanniksi police/police order. Olen ottanut tässä mallia Heikki Kujansivun suomennoksesta ja käyttänyt pääasiassa poliisia mutta ajoittain myös poliisijärjestystä silloin kun järjestys-liite mielestäni paremmin tarkentaa järjestämisen mielikuvaa.

<sup>3</sup> Ranskaksi le partage du sensible. Aistittavan osa on Janne Kurjen suomennos, kun taas Heikki Kujansivu käyttää aistisen osaa. Olen pro gradussani selvyyden vuoksi käyttänyt vain Kurjen suomennosta selkeyden vuoksi. Englanniksi käytetään yleensä distribution of the sensible (esim. Chambers 2013).

minkä itse käsitämme ymmärrettäväksi että millaisina tulemme itse ymmärretyiksi. Se on käsitettävyyden ja mahdollisen rajojen jako.

Kutsun aistittavan osaksi sitä aistittavien selvyyksien systeemiä, joka antaa nähtäväksi samalla kertaa sekä yhteisen olemassaolon että ne leikkaukset, jotka määrittävät siinä vastaavat paikat ja osat. Aistittavan osa kiinnittää siis samaan aikaan sekä jaetun yhteisen että sen yksinomaiset osat. Tämä osien ja paikkojen jakauma perustuu toiminnan tilojen, aikojen ja muotojen jakoon, joka määrää itse sitä tapaa, jolla yhteinen tarjoutuu osallistumiselle ja jolla yhdellä jos toisellakin on osansa tässä jaossa.

(Jacques Rancière 2006, 8.)

Aistittavan osa on erilaisten näkemisen, sanomisen ja tekemisen tapojen järjestelmä tietyssä ajassa ja paikassa. (Rancière 2009a, 71). Se rajaa ymmärrettävän maailman laajuuden ja tarjoaa kullekin osansa tässä maailmassa tuon ymmärryksen rajoissa. (Chambers 2013, 70–71.) Aistittavan osittaminen sekä jakaa ja sulkee pois että antaa mahdollisuuden osallistua (Rancière 2010, 36). Ei ole vain yhtä yhteisesti jaettua todellisuutta – on päällekkäisiä, rinnakkaisia ja sotkeutuneita aistittavan osia, joissa annettujen osien jaot eivät aina kohtaa tai ne menevät sekaisin (Rancière 2011a, 244). Aistittavan osan kontekstisidonnaisuus tarkoittaa, ettei se ole yksittäinen pysyvä järjestelmä, vaan altis muutoksille, joita aika ja ihmiset aiheuttavat (Rancière 2011b, 5).

Aistittavan osa viittaa osien ja kokonaisuuden suhdetta määrittävään laskemisen logiikkaan: siihen, millä tavoin osat jaetaan (Rancière 2010, 35–36.) Poliisi ja aistittavan osa eivät ole sama asia. Poliisi on kuitenkin se aistittavan osan muoto, jollaisena jäsenämme yhteisesti jaettua. ”On olemassa kaksi tapaa laskea yhteisö” (Rancière 2010, 36). Rancière (2009a, 54) viittaa poliisiin ja politiikkaan, joiden aistittavaa järjestävä logiikat ovat toistensa vastaiset. Tästä seuraa kaksi erilaista laskuvirhettä. Poliisin, jossa joku jätetään aina laskematta sekä politiikan, joka laskemalla kenet tahansa laskee nekin, joita ei tulisi laskea (Chambers 2013, 102–103). Tämä on tärkeää, sillä poliisin toiminta on syy politiikan olemassaololle (Rancière 2009a, 60). Poliittikka tapahtuu poliisin sisällä ja sen ainoa olemus on poliisin toiminnan keskeyttäminen (Rancière 2011b, 8; 2010, 36–37).

Poliisi on erityinen aistittavan osa, jonka päämääränä on olla aina osiensa summa ilman lisiä tai puutoksia (Chambers 2013, 71–72, 102). Rancière käyttää laskemisen ja paikkajaon metaforaa kuvailemallaan poliisijärjestyksen pyrkimystä pitää lukua jokaisesta, joka on osa sitä. Poliisin ”olemus on saturaatio” – siinä jokaiselle on laskettu osansa kokonaisuudessa (Rancière&Panagia 2000, 124). ”Tietynlaisille ruumiille annetaan niiden nimien perusteella tietynlainen paikka ja tietynlainen tehtävä”. (Rancière 2009a, 57.) Jokainen yhteiskunnan jäsen voidaan luokitella esimerkiksi sosiaaliturvatunnuksen, ammatin, iän, sukupuolen tai rodun avulla. Poliisina aistittavan osasta tulee musikaaliset tuolit -leikki, jossa musiikin loppuessa jokaisen on löydettävä itselleen tuoli. Tuolien määrä ei koskaan vastaa istumapaikkaa tarvitsevien määrää ja paikatta jääneistä muodostuu osattomien osa. Osattomien osa ja osallisten osa on yksinkertaistettuna ei-käsitettävän ja käsitettävän välisyyttä (Chambers 2013, 153, 167). Väärällä tavalla näkyvät ja käyttäytyvät ruumiit ovat esimerkki osattomista (Rancière&Panagia 2000, 124).

Ei-käsitettävät ruumiit eivät ole käsitettävien vastakohtia. Vastakohtana oleminen on tila, joka sijoittuu ymmärrettävyyden sisäpuolella. (Butler 1993, xi; 2004, 30.) Ei-käsitettävät ruumiit eivät ole pelkästään epänormaaleja vaan ne ovat epäinhimillisiä ja siten nimettömiä. Osattomien osa on termi poliisin hylkäämälle keistä tahansa muodostuvalle nimettömien kokonaisuudelle. (Chambers 2013, 153; Rancière 2009a, 34.) Se on tyhjä kokonaisuus, sillä kenestä tahansa muodostuvaa kokonaisuutta ei voi jakaa yksittäisiin osiin – sitä ei voi laskea. (Rancière 2009a, 34.)

Osattomien osan olemassaolo on laskuvirhe, jonka kieltäminen on poliisin elinehto (Chambers 2013, 66). Kokonaisuus on aina mahdollista jakaa osiin ja koota takaisin niin, että ne vastaavat toisiaan. Poliisi ei ole järkkymätön eikä yksittäinen. Toiset poliisit ovat parempia kuin toiset, sillä ne ovat alttiimpia politiikan instansseille (Rancière 2009a, 56). ”Lempeä ja rakastava” poliisi perustuu silti epätasa-arvon logiikalle (Rancière 2009a, 56). Se määrittää ”näkyvän, käsitettävän ja mahdollisen kentät itsestäänselvyyksien systemaattisen tuotannon kautta, ei mahtavien kontrollin ja alistamisen strategioiden kautta” (Carnevale 2007, 264). Käsitettävän rajojen luonnollistamisen kautta normatiivisesta kontrollista tulee näkymätöntä. Tämä ei tarkoita, etteikö kontrollia räikeästi hyväkseen käyttäviä poliisijärjestyksiä olisi olemassa. Rancière (2009a, 55-56) haluaa kuitenkin painottaa selkeää eroa pelkän valtiokoneiston ja poliisijärjestyksen välillä.

Konkreettinen esimerkki poliisin kyvystä tehdä tilaa poikkeaville ruumiille omilla ehdoillaan on transsukupuolisuuden medikalisointi. Tautiluokitus on Suomessa transsukupuolisen ainoa tie juridiseen sukupuolen korjaamiseen ja korjaushoitoihin julkisessa terveydenhuollossa<sup>4</sup>. Kontrolloimalla poikkeamisen ilmentymistä rajatulla suvaitsevaisuudella poliisi estää erimielisyyden nousun siitä, millä tavalla sukupuoli sen rajoissa määritetään. Sukupuoli *korjataan*, sovitaan järjestelmään ilman, että heteronormatiivisen sukupuolen järjestämisen perusteita tarvitsee horjuttaa. (Lloyd 2006, 135.) Vaikka korjaushoitoihin pääsy on monille ihmisille elinehto, kaikki tapahtuu poliisin ehdoilla.

### 3.1.1.2. Poliisin ja politiikan solmu – kahden maailman törmäyskohdassa

Politiikkaa on, koska ne, joilla ei ole oikeutta tulla lasketuksi puhuvien olioiden joukkoon, sisällyttävät itsensä siihen ja muodostavat yhteisön tekemällä vääryydestä yhteisen. Tämä vääryys on itse tuo yhteenotto, yhteen maailmaan majoitettujen kahden maailman ristiriita – maailman, jossa he ovat, ja sen, jossa heitä ei ole; maailman, jossa heidän ja niiden, jotka eivät tunnista heitä puhuviksi ja laskettaviksi olioiksi, 'välillä' on jotain ja maailman, jossa heidän välillään ei ole mitään.

(Jacques Rancière 2009a, 54)

Puhe ja melu ovat poliisijärjestyksessä osallistumisen mahdollisuuksien ääripäät, joiden kautta tehdään ero käsitettävän ja ei-käsitettävän välille (Rancière 2009a, 48-49, 57). Politiikan olemus on erimielisyys siitä, kuka kykenee puhumaan ja kenen ääni on melua. Se on meluavien esittämä väite kyvystään puhua ja oikeudestaan osallistua keskusteluun yhteisestä todellisuudesta. (Rancière 2009a, 54, 57 ; 2009b, 24–25.) Gibson (2004, 65) selventää, ettei erimielisyydessä ole kyse mielipide-erosta. Erimielisyys on osapuolten kyvyttömyyttä puhua toisilleen ymmärrettävästi, sillä kenen tahansa kyky puhua järkeviä ei ole tunnustettu. Keskustelu ylipäättään on mahdoton, sillä meluavaa osapuolta ei käsitetä mahdolliseksi keskustelijaksi. Toinen osapuoli on tuomittu ”mykkyyteen, kuulumattomuuteen, osattomien osaan” (Gibson 2004, 65). Politiikka on kahden keskenään ristiriitaisen maailman törmäys, jonka seurauksena on mahdollista ajatella meluavien muodostavan ymmärrettävän ja kykenevän osapuolen keskustelussa asioista, jotka kuuluvat heillekin (Rancière 2009a, 54,

<sup>4</sup> FINLEX 563/2002



74). Toinen on poliisi, joka väittää ettei kiistaa ole, sillä ei ole erimielisiä osapuolia. Toinen ovat osattomat, jotka osoittavat olevansa olemassa juuri aistittavan ositusta koskevan kiistan takia. (Rancière 2010, 37–39.) ”Politiikka tekee näkyväksi sen, millä ei ollut mitään syytä olla nähtävissä” (Rancière 2010, 38). Phillips (2009, 3–4) painottaa, että taakka on osattomien harteilla, sillä niiden on osoitettava väkisin voivansa olla siellä missä eivät saisi olla. Pyytäminen edellyttäisi keskinäistä ymmärrystä puhekyvystä ja puheenaiheesta.

Tasa-arvoa koskevan kiistan osapuolet tulevat oleviksi vasta politiikan hetkellä, sillä vasta siinä heidän suhteensa määrittyvät uudelleen (Rancière 2009a, 65, 70–71. Politiikka ei luo uusia osapuolia tyhjästä, vaan muuttaa poliisin luonnollistaman jaon identiteetit ”kiistan kokijoiksi” (Rancière 2009a, 66). Poliisissa tasa-arvoisia voivat olla kaikki osalliset tai toiset voivat olla tasa-arvoisempia kuin toiset. Tasa-arvolle ja sen puuttumiselle on silti poliisissa annetun osan kautta määrittyvä konteksti. (Phillips 2009, 4.) Räikeä epätasa-arvo osien välillä ei epäoikeudenmukaisuudesta huolimatta ole osattomuutta. Politiikka ei koskaan voi nimetä kohteitaan, sillä sen logiikka on aistittavan osan järjestäminen niin, että tasa-arvo on aina ketä tahansa määrittävä (Rancière 2009a, 34; Rancière 2010, 2). Tästä syystä poliittiset subjektit tulevat oleviksi vasta politiikan hetkellä. Laskuvirheestä johtuvan kiistan osapuolia ”ei ole olemassa ennen konfliktia, jonka ne nimeävät ja jonka osapuoliksi ne lasketaan”. (Rancière 2009a, 54.) Tämä on kahden maailman yhdistymisen paradoksi, törmäys, joka aiheuttaa tasa-arvon perusteiden uudelleenmäärittämisen (Rancière 2010, 38).

Politiikan väite on, että erimielisyys puhekyvystä on kiista tasa-arvoisten osapuolten välillä, jotka voivat olla keitä tahansa koska tahansa. Se perustuu oletukseen kenen tahansa kyvystä tehdä mitä tahansa, sillä sen olemus on osattomien osan muodostama laskematon kokonaisuus. (Rancière 2009a, 58, 62, 64–65; 2010, 38–39.) Tasa-arvon logiikka asettaa tiukat ehdot politiikan esiin nousemiselle. Rancière (2009a, 61) painottaa, ettei mikään ”ole itsessään poliittista sillä perusteella, että siinä on kyse valtasuhteista” – poliittista on ainoastaan poliisin ja politiikan logiikan kohtaaminen. Esimerkiksi nainen voi olla sekä disidentifikaation kohde että disidentifikaation tuottama rajaton osa. Naisen kategoria on olemassa poliisissa määritettynä identiteettinä, jolle kuuluvat tietyt ominaisuudet, oikeudet ja tehtävät. Samalla se on politiikan ytimessä tilanteissa, joissa sanan rajat kyseenalaistuvat epänaisten vaatiessa nimeä itselleen. (Chambers 2013, 161–162, 165.) Vain tämä kiistan kohteena oleva nainen on politiikan osapuoli.

Puhdasta politiikkaa tai puhdasta tasa-arvoa ei ole. Poliitiikka ei pysty tuottamaan lopullista tasa-arvon tilaa, jossa laskuvirhe katoaisi, sillä se on aina sidoksissa epätasa-arvon logiikalla toimivaan poliisiin. (Rancière 2009a, 70–71.) Poliitiikka on yksittäinen instanssi, joka on olemassa sen hetken, kun kaikkien tasa-arvo on käsitettävissä. (Chambers 2013, 28). Poliitiikka on erilaisia tapoja uudelleenjärjestää ja uudelleenmäärittää paikkojen jakoa (Rancière 2011, 6). Se riitauttaa poliisijärjestyksen rakenteet, muttei hävitä niitä kokonaan kiteytyen siksi *“muotoaan muuttaneina* poliisijärjestyksinä, ei tuhottuina poliisijärjestyksinä” (Chambers 2011, 34). Poliitiikka on läsnä poliisissa vääjäämättömänä muutoksena, jolle poliisin laskuvirheet tuottavat aina uuden sisällön (Chambers 2011, 34; Rancière 2009a, 60). Poliitiikan aiheuttama nyrjähdys käsitettävässä puuttuu käsitettävyyden rajoihin luomalla hetken, jossa norminmukaisiksi luonnollistuneet käsitettävän rajat kyseenalaistuvat (Rancière&Panagia 2000, 124). Poliitiikka tapahtuu jossain vanhan ja muotoaan muuttaneen poliisin välissä. Tämä tekee politiikasta välitilan, epäpuhtaan hetken jonka näkyväksi tekemä kiista ei ratkea lopullisesti. (Chambers 2013, 164–165.) Tämä tarkoittaa käsitettävän ja ei-käsitettävän rajojen uudelleenjakamista, mutta ei ei-käsitettävyyden loppua. Poliitiikan vaikutusten on aina lopulta otettava muotonsa poliisin rajaamina. (Chambers 2013, 153; Dasgupta 2009, 7.)

### 3.1.1.2. Poliitiikka, kiistan osapuolet ja disidentifikaatio

Identity  
Is the crisis  
Can't you see  
(X-Ray Specs 2001)

Rancièren ajatus politiikasta on monimutkaisempi kuin pelkkä aistittavan osan laajentaminen lisäämällä marginaalisten ryhmien oikeuksia poliisijärjestyksessä. Poliisin sisällä paikkojen jako perustuu hyväksytyihin identiteetteihin samastumiseen. (Rancière 2009a, 66.) Yksinkertaisimmillan politiikka on sitä, että ihminen *“kieltäytyy hyväksymästä omaa paikkaansa”* aistittavien selvyyksien systeemissä (Highmore 2011, 95). Poliitiikka ei ole eri ryhmien kiista oikeuksistaan poliisin sisällä vaan sen tarjoamiin osiin samaistumisen keskeytyminen – disidentifikaatio (Rancière 2009a, 66; Malik&Phillips 2011, 120). Kiista osien jaosta aiheuttaa *“disidentifikaation olemassa oleviin sosiaaliin kategorioihin”* (Malik&Phillips 2011, 120). Kiista noiden kategorioiden muodossa ja määrässä pyrkii poliisin

uudelleenjärjestämiseen kategorioiden järkkyyssä. Disidentifikaatio on kiistan osapuolten muodostumisen hetki, jonka sisältö määrittyy politiikan hetkellä riippuen siitä millaisen käsitettävyyden ja ei-käsitettävyyden väleissä se tapahtuu. (Chambers 2013, 164.)

Butler on mielestäni poliisin ja politiikan solmun ytimessä todetessaan, että epäinhimillisyyys tehdään kieltämällä tietyiltä ruumiilta nimi (Lloyd 2013, 146). Puhdas tasa-arvo ei voi koskea nimettyjä subjekteja, sillä sen täytyy koskea ketä tahansa (Rancière 2009a 34, 56–57). Kuitenkin tullakseen lasketuksi osaksi yhteisesti jaettua todellisuutta, on oltava nimettävissä. Poliitikka on hetki, jolloin osattomat ovat näkyvissä sen vuoksi, että sen hetkinen poliisijärjestys joutuu tunnustamaan mahdollisuuden ositusjärjestelmässä tapahtuneeseen laskuvirheeseen. Tämä hetki on ohikiitävä, sillä osattomien osa katoaa samalla hetkellä, kun näiden ruumiiden melu muuttuu ymmärrettäväksi puheeksi, kun hyväksytään näiden ruumiiden ymmärrettävyys, kun ne nimetään osaksi poliisiin uudelleenjärjestettyä paikkajakoa. (Dasgupta 2009, 12.) Poliitikka ei voi olla pysyvä hetki, sillä puhe tuottaa puhujan, jonka ymmärrettävyys on olemassa ainoastaan aistittavan osan sisällä, ei sen ulkopuolella. (Kollias 2009, 3).

Butler tavoittelee samaa ajatusta universaalin teoretisoinnissaan: kahden maailman törmäys ei voi päättyä siihen, että poliisi vain muuttumatta sulauttaa itseensä minkä politiikka on tehnyt näkyväksi. Tämä tarkoittaisi sitä, etteivät osattomat saisi omaa osaa vaan heidän olisi ahtauduttava olemassa olevaan paikkajakoon. (Lloyd 2013, 152–153.) Samalla tavalla osattomat eivät voi tulla osaksi poliisia nimeämättöminä, sillä poliisi ei hyväksy ylijäämää eikä puutetta (Chambers 2013, 71–72). Butler käyttää kulttuurisen kääntämisen metaforaa, jonka perusajatus on sama kun Rancièrella– kiista ratkeaa hetkellisesti molempien logiikoiden tehdessä kompromissin. (Lloyd 2013, 152–153.) Poliitikka katoaa aiheutettuaan ensin uuden paikkajaon mahdollistavan poliisin uudelleenjärjestämisen. Molempien osapuolien on muututtava törmäyksen seurauksena. (Dasgupta 2009, 11.)

Rancière ei pyri jakamaan maailmaa yhä moninaisempiin identiteetteihin ja pirstaleisempaan ihmiskuvaan, vaan yrittää osoittaa identiteetin muodostamien leimojen ja luokitteluiden sulkevan aistittavan osan yhä uudelleen niiltä, jotka putoavat rakoihin nimien väleissä (Rancière&Panagia 2000, 124). Tasa-arvon olemus osattomien nimissä ei ole niinkään kokonaisuuden harmoninen yhdistäminen uudella tavalla vaan ”järjestysten oletetun

luonnollisuuden purkaminen ja korvaaminen ristiriitaisilla jaon muodoilla” (Rancière 2007, 32–33). Feminismissä kritiikin kohteeksi on joutunut erityisesti universaalin naiseuden määritelmän perustuminen valkoiseen heteronormatiivisuuteen. Kolmannen aallon feminismiin moniäänisyys perustuu pitkälti kysymyksiin siitä, miten ottaa huomioon ne alistaminen ja naisen muodot, jotka eivät sovi tähän muottiin. (Zerilli 2008, 28–29; Mohanty 2003.) Kuinka pitää sorron ja sorretun määritelmät tarpeeksi avoimina, jotta niiden vaikutukset olisi mahdollista nähdä kokonaisuudessaan? Mitä jää näkymättömiin, jos aktivismin kohteena oleva identiteetti ei ole avoin kyseenalaistuksille? Merkitysten avoimuudesta kiinnipitäminen on ehkä kliseistä, mutta se on toimiva vastarinnan muoto suljettuihin ihmisyyden määritelmiin perustuville vihapuheelle, suvaitsemattomuudelle ja rasismille. Avoimuus on mahdotonta identiteettipolitiikassa, jossa ihmisyyttä määritetään kyseenalaistamattomilla ominaisuuksilla. Feminismi niissä muodoissa, joissa sukupuoli määritellään ahtaasti ei ole kriittinen strategia, sillä se toimii vain poliisia vahvistaen ja antaen yksipuolisen kuvan alistaminen muodoista (Lloyd 2013, 26–27).

Mohanty (2003, 102) pitää identiteettien varomatonta hylkäämistä ruumiiden työntämisenä ”todellisten historiallisten ja sosiaalisten suhteiden” ulkopuolelle. Politiikka ei kiellä konteksteja ja niiden väistämätöntä läsnäoloa aistittavan osan uudelleenjaossa. Muutos tapahtuu aina suhteessa muuttuvaan. Rancièren ajatus disidentifikaatiosta, yhteisen pohjan luovien identiteettien etsimisen hylkäämisestä ei oleta historiatonta, kontekstin kieltävää yhteisesti jaettua maailmaa. Politiikka nousee yksittäisissä kohtaamisissa, jolloin osattomien osa asettuu vasten historiallisesti ja tilallisesti määritettyjä poliisin järjestämisen muotoja vasten. (Chambers 2011, 34; Dasgupta 2009, 12.) Tasa-arvon oletus voi olla tyhjä, mutta poliisi sitä vastoin hukkuu äänien paljouteen. Politiikan olemus pyrkii estämään liian tarrautumisen olemassa oleviin suhteisiin, jotka helposti palautuvat entisten rajojen vetämiseen meidän, minun, heidän ja teidän välille. Chambers (2009, 18–19n17) ottaa puheeksi sen, kuinka poliisijärjestys haavoittuvaisuudestaan huolimatta pääsee aina lopulta niskan päälle ja politiikka katoaa uudelleenjärjestettyyn poliisiin. Tämä toivottomuus ohjaa Chambersin (2009, 18–19n17) mukaan helposti kiinnittämään huomion nimiin ja paikkoihin sen sijaan, että tulisi itsepäisesti pitää huomio niissä mekanismeissa, joilla nimet annetaan ja oikeutetaan. Kieltäytymällä puhtaasta politiikasta, Rancière kieltäytyy määrittämästä ja nimeämästä osattomien osaa. Tämä estää uutta poliisijärjestystä jähmettymästä paikoilleen.

### 3.1.1.3. Heteronormatiivinen poliisijärjestys

Perhaps even more than constituted authority,  
it is social uniformity and sameness that harass  
the individual most.

(Emma Goldman 1996, 116)

Käytän Butleria tarkentamaan poliisia, sillä Rancière itse ei keskity sukupuoleen tai seksuaalisuuteen kovin syvällisesti. Heteronormatiivisuus ei ole Butlerin termi vaan Michael Warnerin. Seuraan tässä Chambersia ja Lloydia, jotka käyttävät heteronormatiivisuutta keskustellessaan Butlerista (Chamber&Carver 2008, 144; Lloyd 2007, 34–35). Poliisissa ja heteronormatiivisuudessa on kyse suostumisen ja kieltäytymisen ristiriitaisesta suhteesta, jonka kautta erilaiset ruumiit tulevat hyväksytyiksi todellisuuksiksi (Chambers 2009, 14; Rancière 2011, 240). Heteronormatiivisuus on laaja-alainen käsite: se ulottuu konteksteihin, joilla ei pintapuolisesti ole tekemistä sukupuolen ja seksuaalisuuden kanssa. Maailma, jossa heteronormatiivisuuden logiikka ei olisi päällimmäinen järjestävä voima on käsittämätön. (Berlant&Warner 1998, 548, 554–555, 557.) Tuomalla heteronormatiivisuuden poliisin rinnalle, tarkennan työni poliisijärjestyksen sukupuolittamisen prosesseihin. Heteronormatiivisuus on sotkeutunut niin moniin tasoihin ja osiin yhteisesti jaetussa, että sen kohtaaminen tapahtuu aina monien muiden normatiivisten järjestysten risteämissä (Mar Castro Varela&Dhawan&Engel 2011, 19). On vaikea kuvitella yhteyksiä, joissa sukupuoli ja seksuaalisuus eivät vaikuttaisi millään tavoin tai vaikuttaisivat yksinään. Puhuessani heteronormatiivisesta poliisista, en puhu pelkästään sukupuolesta vaan risteämistä, joissa sukupuoli sotkeutuu esimerkiksi rotuun, kansallisuuteen, vammaisuuteen tai luokkaan.

Heteronormatiivinen poliisi nojaa normien suostuttelevaan pakottamiseen. Poliisi ei pakota fyysisen kontrollin kautta (ainoastaan) vaan antamalla ihmisille tunteen omista valinnoista ruumiin suhteen.<sup>5</sup> (Ludwig 2011, 55–56.) Ludwig (2011, 55) kirjoittaa normalisaation voimasta ”riittävänä voiteluaineena”, jonka avulla heteronormatiivinen järjestys motivoi ihmisiä pysymään piirissään ”elämällä normaalisti, näyttämällä normaaleilta ja olemalla

<sup>5</sup> Ludwig ei itse käytä poliisijärjestystä, eikä viittaa Rancièreen, vaan käyttää heteronormatiivisen hegemonian käsitettä. Hänen Butlerilta ja Gramscilta johtamansa heteronormatiivisen hegemonian käsitteensä vastaa kuitenkin hyvin pitkälle ymmärrystäni poliisin toimintamekanismeista heteronormatiivisena järjestyksenä. (Ludwig 2011, 43–61.)

normaaleja”. Butler käyttää normatiivisen väkivallan käsitettä heteronormatiivisen poliisin kyvystä väkivaltaisesti rajoittaa subjektien muodostumista kieltämällä tietynlaisten subjektien käsitettävyyttä. Luonnollistaminen on poliisin keino ylläpitää normaalin sukupuolen ja seksuaalisuuden rajoja. (Chambers&Carver 2008, 78, 79, 83.)

Käsitettävyyttä ”ei ole luksusta, se on yhtä elintärkeää kuin leipä” (Butler 2004, 29). Butlerin ei-käsitettävät ruumiit ja Rancièren osattomien osa kuvaavat tapoja, joilla sukupuolista ja seksuaalista ymmärrettävyyttä järjestävät prosessit asettavat joillekin ruumiille mahdottomia ehtoja. Butler (1999, 23) toteaa normaaleista sukupuolen esityksistä poikkeavien jäävän ”kehityshäiriöiksi tai loogisiksi mahdottomuuksiksi”. Heteronormatiivisessa poliisissa ne joko ajetaan marginaaliin tai niiltä kielletään inhimillisyys. Kumpikaan ei kiellä käsittämättömien ruumiiden fyysistä olemassaoloa vaan puhuu niiden pakottamisesta ymmärrettäviksi poliisin ehdoilla. Heteronormatiivisen poliisin aistittavan jaossa ymmärrettävyyden muodostuminen on sidottu sukupuolen kaksijakoon. (Ludwig 2011, 53.) Sen sukupuolen ideaali perustuu ajatukseen kaksijakoisesta sukupuolesta, miehen ja naisen välisen sukupuolieron luonnollisuudesta sekä näiden kahden suhteen heteroseksuaalisuuden ensisijaisuudesta. Kaksijakoisen heteroseksuaalisen sukupuolijärjestelmän vaikutukset ulottuvat siihen mikä nähdään normaaliksi käytökseksi, haluksi, anatomiaksi. (Chambers 2013, 161; Lloyd 2013, 32–33, 34, 73.) Heteronormatiivisuus vaikuttaa kauttaaltaan siihen miten, ruumiit sukupuolitetaan ja millä tavalla seksuaalisuus johdetaan sukupuolesta. (Chambers 2009, 5–6, Jackson 1998, 139.) Heteronormatiivisen poliisin tapauksessa tämä tarkoittaa normaalin asettamista heteroseksuaalisen kahteen erotetun sukupuolen alueelle ja kaiken muun vertaamista tähän (Lloyd 2007, 96).

Poliisien uudelleenmäärittelyissä on suuria eroja, joilla on merkitystä osattomien kannalta. Heteronormatiivinen poliisi ei ole staattinen järjestys vaan aina historiallinen, tilallinen osien jako, jonka yksi selviytymismekanismi on hienosäätö. (Ludwig 2011, 53–54.) Hienosäätö on kontrollin piilottamisen strategia. Poliisi voi muokata itseään venyttääkseen vähemmistöjen elintilaa tai vastatakseen tiettyihin vaatimuksiin, jolloin sen ei tarvitse järjestää itseään uudelleen. (Mar Castro Varela&Dhawan 2011, 91–92, 110; Chambers 2009, 14.) Pitämällä identiteettien luonnollisuudesta kiinni, poliisi vie huomion niiden muodostumisen mekanismien sijasta nimiin ja kuvauksiin. Se voi vaikuttaa avoimelta olematta sitä varsinaisesti. (Chambers 2009, 6–8, 18–19n17.) Poliitiikan vaara piilee nähdäkseni näissä

raoissa. Poliisi on liikkuva, hauras, avoin ja ylimielinen. Se ei odota politiikkaa, sillä se luulee piilottaneensa sen olemalla parempi poliisi. Tätä kautta myös hienosäädöissä on mahdollisuus poliisin logiikan keskeyttämiseen.

Näkisin, että kyse on siitä, miten merkitykset sidotaan toisiinsa. Homoseksuaalisuus ei ole enää rikos tai sairaus suurimmassa osassa länsimaista, mutta monilla muilla seksuaalisuuden muodoilla on tautiluokitus tai rikosnimike. Tautiluokitus koskee transsukupuolisia, transgendereita ja intersukupuolisia, joiden sukupuoli ei ole selkeästi määritettävissä. (Reis 2009, 156–157; Lloyd 2007, 32, 135.) Reis (2009, 157–158) kirjoittaa, että intersukupuolisten kohdalla medikalisaatio on osin johtunut avioliittoon, heteroseksuaalisuuteen ja normaaleihin ruumiisiin liittyvistä sosiaalisista odotuksista ja ahdistuksista. Homoseksuaalisuuden pelko on saattanut vaikuttaa sukupuolen määrittämiseen potilaan oman tahdon vastaisesti. Normaalin ja epänormaalin sukupuolen tai seksuaalisuuden välillä puhutaan siitä, mikä on luonnotonta, kuvottavaa, sairasta ja epäinhimillistä. Heteronormatiivisessa poliisijärjestyksessä keskustelu ulottuu kaikkiin suhteisiin heteroseksuaalisuuden ja siitä poikkeavien ruumiiden välillä verratten kaikkia heteroseksuaalisen miehen ja naisen ideaaliin. (Lloyd 2007, 94, 96, 135.) Vastakkainasettelun mahdollistaa inhimillisyyden kieltämisen joiltakin ruumiilta, kun ne ovat tarpeeksi poikkeavia. Heteronormatiivisessa poliisissa ei ole yhtenäistä sääntöä sille, mitä oikeuksia hyväksytyille seksuaalisuuksille kuuluu. On vain sattumanvaraisia etäisyyksiä heteroseksuaalisuudesta, jonka perusteella hyväksytyt seksuaalisuudet erotetaan hyväksymättömistä. Ne voivat olla tasa-arvoisia keskenään joissakin konteksteissa ja epätasa-arvoisia toisissa.

Chambers (2013, 161) painottaa, ettei identiteettiin perustuva vähemmistöjen oikeuksien turvaaminen välttämättä kyseenalaista heteronormatiivista järjestystä, vaikka se lievittäisi järjestelmästä johtuvia ongelmia kuten homofobiaa ja syrjintää. Se voi hyväksyä tietyt poikkeamat seksuaalisuuden variaatioina, tai intersukupuolisuuden ja transsukupuolisuuden sukupuoli-identiteetin häiriöinä kunhan ne eivät järkytä luonnollisena pidetyn sukupuolidikotomian perusajatusta miehen ja naisen muodostamasta heteroseksuaalisesta yhteydestä (Butler 2004, 64, 99). Osattomien osan ja marginalisoitujen tai ulkopuolelle jätettyjen välinen ero on ero ”liberaalin poliisijärjestyksen ja mahdollisen – – – politiikan” välillä (Chambers 2013, 168). Suvaitsevaisuus ja avoimuus ovat heteronormatiivisen järjestyksen keino häivyttää näkyvistä ajatus tuo eron olemassaolosta (Ludwig 2011, 48).

## **3.2. Feminismistä, naisesta ja sukupuolesta**

### **3.2.1. Naisen kategoria ja feminismi**

”Tiukan ja käyttökelpoisen määritelmän keksimistä tärkeämpää on kyky hahmottaa termin kulkua läpi yleisen kulttuurin” (Butler 2004, 184). Myös epämiellyttävät keskustelut ovat tiettyyn pisteeseen asti olennainen osa termejä ja niiden historiaa. Keskusteluiden risteämiä ja kaarta hahmottaessa on tärkeä tutkia miten laajasti keskustelut suovat ihmisille tilaa hengittää ja hyväksyvät erilaisten ruumiiden vaatimukset oikeudesta ymmärrettävyyteen.

Käytännön syistä käytän kategoriaa nainen omassa tutkimuksessani. On käytännöllistä käyttää sanoja nainen ja mies, sillä sukupuoli konkretisoituu heteronormatiivisessa poliisissa kaksijakoisen sukupuolen olettamuksen kautta. Suurin osa ihmisistä kasvaa edelleen miehiksi ja naisiksi, sillä sukupuoli on poliisin sisällä yksi tärkeimpiä osittamisen perusteita (Cheah&Grosz&Butler&Cornell 1998, 25). Käytän molempia pakottavina kategorioina, joiden alle kaikki ihmiset eivät mielellään eivätkä helposti sujahda. Kategorioiden rajat eivät kuitenkaan ole ehdottomia, vaan huokoisia.

#### **3.2.1.1. Feminismin monet äänet ja aallot**

Vain omat sisäiset paradoksinsa, synnynnäiset tai perustavat  
epäjohdonmukaisuutensa ja välttämättömät vaikkakin  
muuttuvat rajansa tunnustavan poliittisen tai teoreettisen  
sitoumuksen voi sanoa tulleen täysikäiseksi.

(Elizabeth Grosz 1997, 73)

Jäsennän länsimaisen feminismin historiaa johdannossa esitellyn aaltojen metaforan kautta. Mann ja Huffman (2005, 58) painottavat kuvauksen olevan yksinkertaistava, mutta hyödyllinen kuvailtaessa feminismissä laajempaa julkisuutta ja kannatusta saaneita ajatuksia. Se ei ole tyhjentävä kuvaus feminismin historiasta, sillä metafora sivuuttaa marginaalisemmat ja vastustavat näkemykset kätkien samalla sisäisten ristiriitojen ja näkemysten moninaisuuden. Metafora ei kiellä eriävien feminististen näkemysten olemassaoloa, vaan painottaa tiettyjen ideoiden nousua ”massa-pohjaisiksi, sosiaalisiksi liikkeiksi” (Mann&Huffman 2005, 58). Tätä kautta on mahdollista tarkastella, miten eriävien äänien välinen taistelu oikeudesta nousta aallon harjalle on jatkuvasti muokannut feminismiä.



Isompien aaltojen kumun alle jääneet ideat, ihmiset ja päämäärät ovat nousseet kritiikkinä esiin toisaalla tai myöhemmin. Chambers (2013, 198) kirjoittaa aalto-metaforan kuvaavan aikakausia paremmin, miten feministiset diskurssit sekä eroavat omiksi aalloikseen että sekoittuvat kuten vesi meressä.

Feminismin toimii kontekstissa, joka on sarja ”epätasa-arvoisia ja epäreiluja kytköksiä” erilaisisten historioiden välillä (Kaplan 1999, 141). Feminismissä ongelma on usein se, kuka puhuu ja kenen puolesta (Mohanty 2003). Monien identiteettipolitiikkaan perustuvien feminismien huoli identiteetin kritiikistä juontuu siitä, miten ajatus tyhjästä naisen kategoriasta pyyhkii pois historialliset kontekstit, joissa erilaiset alistamisen muodot sekä naiset ruumiillistuvat (Poirot 2014, 18, 111, 120; Mann&Huffman 2005, 81; Mohanty 2003). Kolmannen aallon identiteettikritiikin asema länsimaaisessa feminismissä on niin vahva, että se ajoittain peittää alleen ongelmat, joita toiset yrittävät syystä nostaa esiin identiteetit huomioivien, mutta antiessentialistisen aktivismin ja teorian kautta (Lotz 2003, 5, 8n9; Preziosi&Farago 2012). Toisaalta identiteetin pysyvyyteen sitoutuva feminismi osaltaan ei aina kykene näkemään naisen kategoriaan kohdistuvan kritiikin monitahoisuutta, joka kieltäessään naiselta ontologisen pohjan pitää silti kiinni ruumiillisuuden eriarvoisista vaikutuksista. (Poirot 2014, 11–12, 111, 112.) Feminismi on yhtä lailla politiikan mahdollinen kenttä kuin mikä tahansa muu. Kyseessä on politiikka sikäli, kun kyse ajoittain näyttää olevan sanojen merkitysten käsittämättömyydestä, sillä niistä puhutaan väärällä tavalla väärin asioiden yhteydessä. Rancière (2009a, 61) kiistää, että politiikassa olisi kyse valtasuhteista poliisin sisällä. Näkisin, että feminismin tapauksessa valtasuhteet ajavat tietyt äänet tilaan, jossa niiden puheessa ei ole enää tolkkua, sillä niillä ei ole valtaa määrittää feminismin sisältöä. Grosz (1997, 74) painottaa, ettei feministinen teoria voi kehittyä kykenemättä myöntämään kaikkien äänien puolesta puhumisen mahdottomuuden tai muiden puolesta puhumisen ongelmallisuuden.

Feminismin vahva suhde identiteetteihin liittyy sen kaksoisrooliin poliittisena liikkeenä sekä akateemisen tutkimuksen viitekehyksenä (ks. Poirot 2014, Mikkola 2006; Mann&Huffman 2005). Yksi ongelma on feminismin hankala suhde usein rasistiseen, luokkasokeaan ja seksistiseen historiaansa. Poirotin ((2014, 111, 117, 121)) mukaan tämä tuottaa ongelmia, kun nykyaktivismia tai -teoriaa analysoidaan historiallisen linssin läpi tuomiten se lähtökuoppiinsa riippumatta siitä, miten liikkeet artikuloivat itsensä suhteessa feminismiin.

Tämän linssin läpi tietyt tilanteet, teorit ja identiteetit näyttäytyvät aina rasistisina tai sokeina kaikille eroille (Poirot 2014, 125). Esimerkiksi slutwalk-mielenosoitukset (Suomessa lutkamarssi), jotka asemoituvat kaikkea seksuaalista väkivaltaa vastaan kenen tahansa kohtamana, ovat osin tästä kehikosta johtuen Pohjois-Amerikassa leimautuneet valkoisen, keskiluokkaisen heteronaisen koskemattomuutta koskeviksi. Poirot kirjoittaa vain tiettyihin ongelmiin keskittymisen kätkevän alleen monitasoiset tavat, joilla slutwalkit osallistuivat keskusteluun sekä sukupuolen muodostumisesta, sukupuolierosta ja miten ne vaikuttavat erilaisiin ruumiisiin kohdistuvaan väkivaltaan. (Poirot 2014, 111, 121, 125.)

### 3.2.1.2. Nainen feminismissä

If one "is" a woman, that is surely not all one is.

(Judith Butler 1999, 4)

Normaalin ja normatiivisen naiskuvan ongelma (post)feminismille ei ole epäaitous vaan miten näkyvimmit ja hyväksytyimmät ideaalin naiseuden esitykset "kieltävät ja tekevät näkymättömiksi eri rotua, seksuaalista suuntautumista, ikää, fyysisiä ominaisuuksia ja luokka-asemaa edustavat naiset" (Betterton 1987, 7). Yhteisesti jaettua todellisuutta jakavat "hyvin keskeisesti rotu, sukupuoli, luokka, etnisyys ja seksuaalisuudet" (Mohanty 2003, 105). Tuo todellisuus näyttäytyy eri tasoilla erilaisena, minkä vuoksi ihmisillä on juuri edellä mainittujen jakojen vuoksi epätasaiset mahdollisuudet olla osana yhteiskuntaa. Se koostuu historiallisesti rakentuneista, nykyhetkessä uudelleen tuottuvista risteävistä suhteista, jotka "merkitsevät yksilöitä ristiriitaisilla tavoilla". (Mohanty 2003, 104.) Ihmisiä jakavista ja muodostavista identiteeteistä on mahdoton päästä kokonaan irti. Ne paikat, joita ihmiset pitävät aistittavan osassa (sekä tietoisesti valiten että tahtomattaan) eivät ole täysin pois pyyhittävässä olosuhteiden muuttuessa. Mohanty kritisoi identiteetin täyttä kieltämistä "liiallisesta teoreettisuudesta", "todellisten [actual] historiallisten ja sosiaalisten suhteiden" kieltämisestä – minkä hän rinnastaa vastuun kieltämiseen. (Mohanty 2003, 102.)

Pyrin pitämään naisen kategorian niin avoimena kuin mahdollista ja kontekstin vaihtuessa tarkentaa mihin sillä viitataan. Tarkentaminen koskee erityisesti analyysiani, sillä sekä esimerkkikuvani että niiden tekijät ovat suurimmalta osin valkoisen, länsimaisen naiskuvan edustajia. Postkolonialistinen ja musta feminismi, lesbo- ja homotutkimus sekä queertutkimus

ovat vaikuttaneet merkittävästi feminismiin tapoihin käsitellä naisen ja sukupuolen suhdetta suhteessa muihin määreisiin kuten rotu, etnisyys, seksuaalisuus ja luokka. Valkoisen, heteroseksuaalisen feminismin kritiikki on kohdistunut erityisesti siihen, kuinka universaalit naiseuden määritelmät ja kokemukset yleensä pyyhkivät näkymättömiin edellä mainittujen muiden risteämien vaikutukset alistamiseen, ruumiiseen ja oikeuksiin. (Mohanty 2003, 19, 40; Freedman 2002, 91, 92, 96; Kanneh 1998, 88; Mills, 88–89, 106.) Maailmanlaajuinen sukupuoliin perustuva sisaruuden tunne on mahdoton Mohantyn mielestä juuri siksi, ettei se ikinä ole ainoa meitä määrittävä tekijä. Alistaminen, valta, eriarvoisuus, sukupuoli, seksuaalisuus ovat niin vaihtelevia konteksteja, ettei mitään yhtenäistä kokemusta näistä voi perustaa naisten välille pyyhkimättä näkyviin niiden sisäisiä eroja. (Mohanty 2003, 22–42.) Feminismin sisäisissä keskusteluissa länsimaisia teorioita on kritisoitu erityisesti siitä, että nainen johon ne viittaavat on länsimainen, valkoinen ja keskiluokkainen (Butler 1999, 4–5). Mohanty (2003, 128) kuitenkin itse nimittää ei-valkoisia tutkijatovereitaan välillä sisariksi ja vetää näin tekstissään melko ongelmattomasti rajaa valkoisuuden ja ei-valkoisuuden välille.

Feministinen tutkimus ei rajoitu naisen kategorian tutkimiseen. Sukupuolen ja seksuaalisuuden teorioiden ovat monimutkaistuesssa, on käynyt mahdottomaksi ajatella marginaaliin jäämistä ainoastaan mies/nainen- tai heteroseksuaali/homoseksuaali-akseleilla. (Seppä 2002, 65.) 60–70-lukujen feminismi keskittyi naisten aseman parantamiseen sukupuoliessentiaalistisesta näkökulmasta, jossa sukupuolen kaksijakoisuuden luonnollisuutta biologisena faktana ei juuri kyseenalaistettu. 80-luvulta eteenpäin keskustelu laajentui pohtimaan sukupuolta ja seksuaalisuutta normittavien yhteiskuntarakenteiden kautta tuottuvina totuuksina. (Hatt&Klonk 2006, 149–150.) Kolmannen aallon nainen määritetty ”luokan, rodun, (hetero)seksuaalisuuden ja kansallisuuden systeemisten verkostojen yhtymäkohdissa”. (Mohanty 2003, 55.) Pelkkä samastuminen yhteen tai toiseen sukupuoleen ei yksinään riitä ”perustaksi politisoidulle vastustavalle identiteetille” (Mohanty 2003, 77).

Syrjivän ja rasistisen kohtelun perustuessa tietyn ryhmän ajateltuun identiteettiin on aktivismi lähes mahdotonta, ellei sekin perustu jollain tasolla kyseiseen identiteettiin. Identiteetillä on siten merkitystä nimenomaan Rancièren (2009a, 57–61) kuvaaman poliisin sisäisenä järjestämisenä, sen lakeihin ja tapoihin vaikuttamisen mahdollisuutena. Samaan aikaan on pyrittävä pitämään identiteettien sisäiset ristiriidat keskustelussa. Kaplan (2010, 143) esittää tärkeän huomion eroista: ”On kysymys siitä *kenen* erolla on väliä/*kenen* ero

hyväksytään eroksi [whose difference makes a difference]”. Kollektiiviset identiteetit ovat pakottavia voimia, joiden alle ihmisten oletetaan asettuvan automaattisesti, joihin heitä ohjataan ja asetetaan. Ne harvoin pelkistettävissä ihmisten konkreettisiin kokemuksiin omista elämästään siinä laajuudessa, kuin niiden oletetaan toimivan. (Thomson 1997, 5.)

Feminismin tulisi tutkia ja kritisoida olosuhteita, ”joiden kautta naisten kategorialla on mitään arvoa merkityksellisenä kulttuurisen kategoriana” (Brady&Schirato 2011, 30). Tämä ei tarkoita kategorian täyttä hylkäämistä, vaan sen rakentuneisuuden tunnustamista. Poirot (2014, 5, 11, 127) kuvaa epävakaan naisen kategorian merkitystä feminismille historiallisesti asemoituvana kehikkona, jonka kautta feminismi aktivismina ja teoriana käsittelee ongelmia. Feminismi toimintansa kautta sekä kyseenalaistaa että vahvistaa kategorian saamia merkityksiä. Yksi esimerkki ristiriidoista on feministinen Michigan Womyn's Music Festival, johon voivat osallistua vain naiseksi syntyneet (Elliot 2010, 18, 21). 70-luvulla perustettu festivaali pyrkii luomaan turvallisen ja seksismistä vapaan tilan naisten kulttuurituotannolle (Marinucci 2010, 53). Festivaalin käytäntö johtaa kuitenkin suljettuun käsitykseen naisesta jakamalla sukupuolen ongelmattomasti kahteen, joista toinen – saati kahtiajaon ulkopuolelle asettuvat – ei ole tervetullut alueelle. Festivaalin ympärillä käydyssä keskustelussa konkretisoituvat sisäiset ristiriidat feminismin eri suuntausten välillä (Marinucci 2010, 54, 55).

### 3.2.2. Sukupuoli

Alice had begun with “let’s pretend we’re kings and queens;”  
and her sister, who liked being very exact, had argued that  
they couldn’t, because there were only two of them, and  
Alice had been reduced at last to say “Well you can be one  
of them, then, and I’ll be all the rest.”

(Lewis Carrol 1982, 89)

Jokainen “kulttuurinen alue” paitsi määrittää “millaiset ruumiit ovat ymmärrettäviä suhteessa sen erityiseen eetokseen, arvoihin ja logiikoihin” myös “lataa kulttuurista pääomaa toisiin ja kieltää sen toisilta” (Brady&Schirato 2011, 9). Feminismi on yksi tapa tuottaa tietoa sukupuolesta. Kolmannen aallon feministeistä moni painottaa vastuuta omien diskurssien

roolista sukupuolittavina, normittavina käytäntöinä. (Poirot 2014, 11; Lloyd 2007, 26–27, 45, 46.) Tästä näkökulmasta sukupuoli on historiallisesti rakentunut todellisuuksien jatkumo, jonka olemusta ja sisältöä määrittävät ne yhteydet, joiden kautta se käsitetään (Seppä 2003, 66–70). Sukupuolena olemista, elämistä ja tulemistä määrittää ”monimutkainen rajoittavien strategioiden (kuten mitä pidetään normaalina), diskurssien, ajattelun ja representoimisen tapojen verkosto, jota emme voi olla huomioimatta vaikka haluaisimmekin” (Seppä 2003, 29).

Poliisijärjestys on täynnä sukupuolta järjestäviä prosesseja, joilla se tekee poikkeamisen ymmärrettäväksi omilla ehdoillaan. Transsukupuolisuuden ja intersukupuolisuuden medikalisointi on yksi tapa pakottaa ymmärrettävyys ihmisiin, jotka ilman diagnooseja ja toimenpiteitä häilyvät poliisin näkökulmasta ihmisyyden rajoilla. Poikkeukset merkitään häiriintyneiksi, puutteellisiksi ja hoidon tarpeessa oleviksi – ei toimiviksi sellaisenaan. (Butler 2004, 71, 81.) Esimerkiksi transsukupuolisuuden määrittäminen haluksi olla vastakkaista sukupuolta onnistuu sisällyttämään poikkeaman normista sukupuolen kahtiajakoon rikkomatta sitä. Siirtämällä keskustelun käsitettävyyden ja ei-käsitettävyyden piiristä tautiluokituksen piiriin poliisi väistää sukupuolen uudelleenmäärittämisen. Suomessa laki transsukupuolisuudesta<sup>6</sup> puuttuu tautimääritelmän lisäksi lisääntymiskykyyn pakkosterilisaatiolla. Se puuttuu mahdollisten partnereiden seksuaalisuuteen pakottamalla joko rekisteröidyn parisuhteen muuttamiseen avioliitoksi tai päinvastoin. Erityisesti sterilisaatiopakko hoitojen ehtona on räikeä esimerkki poliisin kyvystä puuttua käsitettävyyteen. Sukupuolen korjauksenkin jälkeen transsukupuolinen häilyy jossakin luonnottomuuden rajoilla, sillä lisääntyminen rajataan luonnollisten naisten ja miesten osaksi.

### **3.2.2.1. Sex/gender-kolmio**

We won't play nature to your culture.

(Barbara Kruger, 1983)

Sukupuoli on problematisoitu feministisessä teoriassa jo pitkään (Chambers 2009, 5, 6 ja Lloyd 2007, 9–10, 48, 68.). Iso muutos oli sex/gender-jako, jonka kautta sukupuoli jaettiin sen biologiseen (sex) sekä kulttuuriseen (gender) osaan. (Jackson 1998, 131.) Ajatus sukupuolen jakautumisesta on muotoutunut 1900-luvun alusta lähtien eri tieteellisissä keskusteluissa

<sup>6</sup> FINLEX 563/2002

feminismistä lääketieteeseen (Friedman 2006). Gender otettiin käyttöön laajemmin toisen aallon feminismin aikana terminä, jonka avulla kyseenalaistettiin naisen alisteinen asema biologisista eroista johtuvana faktana. (Lloyd 2007, 28.) Sukupuolieroa ilmentävät maskuliinisuus ja feminiinisyys nähtiin kulttuurisen prosessin kautta rakentuneina sukupuolen määreinä. Näiden luonnollistaminen biologisesta sukupuolesta seuraaviksi miehen ja naisen väliseksi pysyviksi, kiistattomiksi eroiksi oli eriarvoisuuden perusta. (Jackson 1998, 132.) Lloyd (2007, 28–29) alleviivaa genderin tärkeyttä feministiselle ajattelulle siksi, että rakentuneen sukupuolen ajatuksen kautta sitä määrävien ominaisuuksien rajoja oli mahdollista muuttaa. Rakentuneisuus tarkoitti sitä, että sukupuolieroon perustuva naisen alisteinen asema oli kyseenalaistettavissa feministisen aktivismin avulla.

Jaon osien suhde perustui alun perin oletukseen biologisesta kulttuurista edeltävänä (Lloyd 2007, 32–33). Biologinen sex toimi perustana kahden sukupuolen peruuttamattomalle erolle, joka sai erilaisia muotoja kulttuurisen genderin kautta. Biologisen luonnollisuudesta todisteena oli ruumis, josta sex voitiin johtaa. (Lloyd 2007, 72, 73.) Butler kyseenalaisti sukupuolen jakautumisen biologinen/luonto/kulttuuri-binaariparin rajoja pitkin toteamalla niin biologisen kuin kulttuurisen sukupuolen tuottuvan näkyvyyttä ja käyttäytymistä määrävien normien tuloksena. Eleiden ja käytöksen lisäksi myös anatominen ruumis tulee ymmärrettäväksi ainoastaan niiden merkitysten kautta, joita sille annamme. (Chambers&Carver 2008, 28–29, 49.) Viitaten biologisen sukupuolen muuttumattomuuden oletukseen Butler (1993, 9) kirjoittaa, ettei aine “ole paikka tai pinta vaan materialisoitumisen prosessi, joka jähmettyy ajan kuluessa tuottaakseen rajan, muuttumattomuuden, ja pinnan vaikutuksen, jota me kutsumme aineeksi”. Poirot (2007, 14) huomauttaa, että feminismissä edelleen ajoittain sex vaikuttaa olevan tyhjä pohja, jonka päällä taistelu muuttuvan genderin määritelmistä käydään. Keskusteluissa, joissa sex jää näkymättömiin ja kaiken muutostyön ajatellaan tapahtuvan genderin piirissä, unohdetaan miten tärkeää on pitää kiinni molempien puolien merkitysten epävakaudesta. Ajatus sexista ontologisena faktana on osasy sille, miksi sukupuolinormit istuvat niin tiukassa (Chambers 2007, 66–67).

Ajatus ensisijaisesta ja prediskursiivisesta sexista on heteronormatiivisen poliisin tuote, joka luonnollistaa sukupuolen kahtiajaon ja tästä seuraavan normaalin (hetero)seksuaalisuuden. Sen sijaan, että sex ainoastaan kuvailisi olemassa olevia ruumiita ja niiden anatomiaa, se

tuottaa sukupuolittuneet ruumiit liittämällä tietyt ruuminosat tiettyihin oletuksiin. (Lloyd 2007, 32; Chambers 2007, 66–67.) Sex ei kuitenkaan ole neutraali kuvaus ruumista koskevista faktoista. Se on sukupuolittunut kuvaus ruumiista, jonka kautta käsitteellistämme sen, millä on väliä ruumiissa. (Poirot 2007, 14.) Biologiset faktat kuten anatomia eivät tee sukupuolesta luonnollista, sillä nämä faktat itsessään ovat kiistanalaisia (Chambers&Carver 2008, 40). Sattumanvarainen jako, jolla ruumiinosia jaetaan kahdelle sukupuolelle, perustuu kulttuurisiin määritelmiin. Tämän takia biologisen ja kulttuurisen suhdetta on mahdoton asettaa järjestykseen – kumpikaan ei ole käsitettävissä ilman toista. (Brady&Schirato 2011, 36–37; Butler 1999, 9, 10.) Rancièren (2009b, 26) aistittavan osan kuvausta mukaillen: aina on ollut ruumiin osia ja ruumiin eritteitä, mutta aina ei ole ollut munia, pilluja, kuukautisverta, tissejä, spermaa, sukupuolihormoneja, kohtuja, transnaisia, naisia tai intersukupuolisia.

Nämä ruumiilliset merkit ovat kulttuurisia keinoja, joilla sukupuolitettua ruumista luetaan. Ne ovat itsessään ruumiillisia, ja ne operoivat merkkeinä, joten ei ole helppoa tehdä eroa sen välillä ”mikä on materiaalisesti” totta ja mikä on ”kulttuurisesti” totta sukupuolitetussa ruumiissa. En väitä, että pelkästään kulttuuriset merkit tuottavat materiaalisen ruumiin vaan että ruumis ei ole sukupuolen kautta luettavista ilman noita merkkejä ja nuo merkit ovat erottamattomasti kulttuurisia ja materiaalisia samaan aikaan.

(Butler 2004, 87)

Sex/gender-jaon dekonstruktioista ei seuraa, että gender ja sex olisivat sama asia ja sex näin ollen tarpeeton käsite (Chambers&Carver 2008, 66). Biologisen sukupuolen ontologisen pohjan puuttuminen viittaa siihen, että sex on aina-jo sukupuolitettu kulttuurisen alueella. Sex ’itsessään’ ei ole olemassa vaikka sex on olemassa (Lloyd 2007, 30, 73). Sex ei sijaitse koskemattomissa sukupuolinormien ulkopuolella – todellisuus ei ole sen tuotos vaan biologisen sukupuolen saamat ymmärrettävät näkyvyydet heijastavat heteronormatiivisen aistittavan osan asettamia odotuksia (Chambers&Carver 2008, 52). Sex ja gender ovat historiallisissa konteksteissa määrittyviä epävakaita tilanteita, joita ei voi pelkistää yhdeksi ja samaksi tilanteeksi. Se, että sex määrittää sukupuolta ruumiin kautta, ei tarkoita, että biologinen sukupuoli olisi kulttuurista vähemmän rakentunut tai tulisi ennen sitä. (Chambers&Carver 2008, 59, 60, 68–69.) ”. Butler purkaa yhtälöä osoittaakseen, miten ne

merkityksellistyvät suhteessa toisiinsa ja mitä jaottelu ylipäättään kertoo tavastamme käsittää sukupuolen ruumiillisuus (Chambers 2009, 5). Gender on prosessi, jonka kautta sex näyttäytyy ”ikään kuin se olisi materiaalisesti erillinen asia” genderin muodostavista sukupuolittavista, normatiivisista käytännöistä, joiden kautta sex on käsitettävissä (Brady&Schirato 2011, 37).

Heteronormatiivinen poliisi määrittää sukupuolen, sukupuolieron ja seksuaalisuuden suhdetta toisiinsa. Sukupuolittaminen ei ole vain sukupuolen määrittämistä vaan siitä seuraavan halun määrittämistä: jompaakumpaa sukupuolta oleminen on tiukasti sidottu siihen kenen kanssa seksiä haluaa harrastaa (Ludwig 2011, 45; Poirot 2007, 88). Kysymykset sexistä, liittyvät siis välttämättä kysymyksiin halusta. Jos sex/gender-jaon avulla feminismi pyrkii keskeyttämään automaattisen sukupuolittamisen sekä syy-seuraussuhteen biologisen ja kulttuurisen välillä, se pyrkii keskeyttämään myös tästä syy-seuraussuhteesta seuraavan (hetero)seksuaalisuuden määrittämisen. (Lloyd 2007, 44, 47.)

Poirot (2014, 11) toteaa, ettei feminismi voi puhua sukupuolesta myöntämättä, että ”näissä (kon)teksteissa[/ä] ei ole selkeää eroa [biologisesta] sexista puhumisen, tuon puheen kulttuurisen konteksti ja sexin ’itsensä’ välillä. Sukupuolen ja seksuaalisuuden normit tuotetaan yhteisesti jaetussa toistuvien representaatioiden, puheiden ja toimintojen kautta, kunnes niitä on mahdoton käsittää muina kuin luonnollisina, muuttumattomina faktoina (Butler 1999, 42–44; Chambers&Carver 2008, 39, 43; Rossi 2002, 85). Luonnollistaminen on ”piilottamisen strategia”, jolla normit pyyhittää näkymättömiin rinnastamalla ne muuttumattomana pidettyyn luontoon (Chambers&Carver 2008, 37). Erityisesti tämä koskee sukupuolen osia ja jakoa, joiden ajatellaan olevan kulttuuristen prosessien vaikutusten ulkopuolella luonnollisuutensa takia. Luonnollisuus tekee niistä muuttumattomia ja väistämättömiä. (Chambers&Carver 2008, 25).

Jako tuo käsitteiden historiallisuuden näkyville ja avaa koko sukupuoleen liittyvää keskustelua ja sitä, miten jaottelu omalta osaltaan on muokannut keskustelua feminismien välillä sekä muilla tieteenaloilla (Chambers&Carver 2008, 53, 68–69). Ristiriidat termien merkityksistä, tarpeellisuudesta ja koko jaon kyseenalaistaminen on vienyt keskustelua käsitteiden suhteesta toisiinsa ja niiden materialisoitumisesta ruumiissamme siihen pisteeseen, missä se nyt on. Sex/gender-jako ei kuvaa maailmaa sellaisena kuin se on vaan



aktiivisesti tuottaa yhteisesti jaettua todellisuutta. Tämän takia keskustelu sex/gender-jaon tarpeellisuudesta ylipäänsä on aivan yhtä aiheellinen ja tärkeä kuin keskustelu jaon osien merkityksistä ja käyttötarkoituksista.

### **3.2.2.2. Sukupuolen performatiivisuus ja sukupuolimerkit**

An expression does not have the same meaning twice,  
does not live two lives

(Antonin Artaud 1994, 58)

Butlerille sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa sukupuolen ymmärtämistä toistuvien tekojen prosessina, jonka kautta tuotamme käsitettävän sukupuolen esityksen. Käsitettävä sukupuolen esitys on heteronormatiivisessa järjestyksessä historiallisesti määrittyvien normien rajaama. (Lloyd 2007, 39–40, 42, 44; Butler 1999, 185, 191.) Sukupuoli heteronormatiivisessa järjestyksessä ei performatiivisuuden kautta katsottuna ole lopullisesti ennaltamääritetty eikä vapaasti valittava kokoelma sukupuolen määreitä (Barthold 2004, 812; Butler 1999, 34). Heteronormatiivisuuden muodostamat raamit materialisoituvat ruumiissa norminmukaisina sukupuolen merkkeinä. Idea näiden merkkien luonnollisuudesta peittää alleen sukupuolen performatiivisen luonteen ja asettaa rajat hyväksyttävälle esityksille. (Butler 1999, 191, 192.) Ludwigin (2011, 55) kuvaama normalisaatio motivoi pitäytymään näissä rajoissa, sillä poikkeamisella on yhtä lailla tuntuvasti ruumiissa materialisoituvia seurauksia. Se ei silti ole täysin pakottava. Normien materialisoituminen tekojen kautta tekee ne hauraiksi ja alttiiksi vääränlaisille viittauksille ja toistoille (Butler 1999, 192).

Butler puhuu sukupuolen merkeistä joita toistamalla tai lukemalla teemme sukupuolen käsitettäväksi. Normien rajaamat merkit eivät ole täysin vapaasti valittavissa ja mitä tiukemmin haluamme pitäytyä tietyn sukupuolen ymmärrettävyyden rajoissa sitä voimakkaammin pyrimme toistamaan niitä oikein. (Butler 1999, 12–13; Chambers&Carver 2008, 29.) Annamari Vänskä (2006, 42, 111) käyttää sukupuolimerkkiä kuva-analyysissään tarkoittamaan niitä ominaisuuksia, joiden perusteella tunnistamme sukupuolen ihmisissä. Karvoitus, tietyt eleet, sukupuolielimet ovat kaikki vaatteiden tapaan avuksi määrittelyssä riippuen siitä, mitkä niistä ovat havaittavissa tai käytettyinä. Ulkoisten ominaisuuksien lisäksi niihin voidaan lukea myös käytös, ääni, kielenkäyttö ja luonteenpiirteet. Osa sukupuolen

merkeistä, kuten vaatteet tai tietynlainen käytös, voidaan nähdä vapaasti päätettävänä, mutta iso osa niistä on normalisoitunut sisäsyntyisiksi osaksi tiettyä sukupuolta. (Butler 2009, 321; Brady&Schirato 2011, 46–49, 56.) Näkyvillä olevat sukupuolimerkit johtavat yleensä automaattisesti myös odotuksiin tietyistä piilossa olevista sukupuolimerkeistä kuten kohdusta. Sukupuolimerkit perustuvat normeihin joilla sukupuolen toteuttamista rajataan ja määrätään. Niihin kohdistuu sama luonnollisuuden oletus kuin sukupuoleen, toiset merkit lasketaan toisia muuttumattomammiksi – selkein esimerkki tästä ovat anatomiset ruumiinosat. (Chambers&Carver 2008, 25.)

Sukupuolimerkit eivät ilmennä sisäsyntyisiä sukupuolesta johtuvia ominaisuuksia ja ruumiillisuuksia, vaan ne tuottavat sen aina ja uudestaan normittavan kehyksen sisällä. Performatiivisuus edellyttää erityisesti kahta seikkaa – ei ole alkuperäistä, todellisuutta edeltävää identiteettiä, johon sukupuolittavat teot viittaa ja sukupuolen prosessin ymmärtämistä sekä rajoittavana että vastustettavana kehikkona. (Butler 1999, 185, 192; Chambers&Carver 2008, 39, 40.) Gender on ”performatiivinen siksi, että se on olemassa ainoastaan sen muodostavissa teoissa. – – – sukupuolitettu identiteetti tuotetaan spesifien ruumiillisten eleiden, käytäntöjen, ilmoitusten, tekojen ja liikkeiden kautta” (Lloyd 2007, 48). Ristiriidaton sukupuoli vaatii tietynlaisia tekoja. Normaalit sukupuolen esitykset eivät herätä huomiota, sillä emme käsitä niitä rakentavina tekoina vaan luonnollisina ominaisuuksina. Performatiivisuus liittyy erityisesti tähän ajatukseen luonnollisuudesta. (Chambers&Carver 2008, 36, 37). Nainen vaatii johdonmukaista viittaamista niihin sukupuolimerkkeihin, joiden ajatellaan kuuluvan naiselle kussakin kontekstissa. Performatiivisuus on tiukasti kytketty heteronormatiivisen järjestyksen kautta määritettyyn käsitettävyyteen ja ei-käsitettävyyteen. (Lloyd 2007, 44.) Normit ovat vakaita niin kauan kun niitä ei kyseenalaisteta tai sukupuolta ei nähdä tekona vaan tilana. Se, miten helposti epänormaalin ja normaalin raja on vedettävissä, osoittaa miten tiukassa ne ovat.

Butler painottaa, ettei ajatus sukupuolen avoimuudesta muutoksille ja siihen liitettyjen määritelmien epävakaus tarkoita, että sukupuoli olisi vapaasti valittavissa. Pikemminkin kysymys on siitä, ”kuinka toimia siinä ansassa, johon on väistämättä joutunut”. (Kotz&Butler 1995, 263.) Ansa voi verrata Sepän kuvaamaan verkostoon, joka määrää millaisen ymmärrettävyyden ja näkyvyyden sukupuoli aistittavan osassa saa. Normit toimivat pakottavina – sekä todellisina (esim. lait, tavat) että psyykkisinä – sosiaalisina rajoitteina

sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitettävyydelle. Samalla tavalla normien rikkomiselle on olemassa todellisia ja kuviteltuja seurauksia. (Sheriff 2011, 169.)

### 3.2.2.3. Ideaalista vastustava performatiivisuus

I am a cliché you've seen before

I am a cliché that lives next door

I am a cliché, you know what I mean

(X-Ray Specs 2001)

Performatiivisuus on jatkuva prosessi. ”Identiteetit *eivät* muodostu yksittäisessä hetkessä ajassa. Ne tuotetaan uudestaan ja uudestaan”. (Reddy&Butler 2004, 116). Prosessin läpi näkeminen on hankalaa, sillä se häivyttää historiallisuutensa tekemällä sukupuoli-identiteetistä aina tässä hetkessä olevan. Merkitykset vaikuttavat muuttumattomilta, kun menneisyys ja tulevaisuus eivät tarkoita mitään niiden muodostumisessa ja sukupuolen ideaalista tulee näin sulkeutunut kategoria. Sukupuolen esittäminen on historiallisesti rakentuvan, saavuttamattoman ideaalin tavoittelua. Käsityksemme sukupuolesta on jatkuvan muutoksen alaisena, sillä toistaessamme sitä/niitä aina hieman ideaalista poiketen muutamme tapaamme nähdä ja käsittää sukupuoli. (Butler 1999; 200, Kotz&Butler 1995, 265–266.) ”Ei riitä, että paljastaa ideaalin saavuttamattomuuden. Ideaalit täytyy murtaa, purkaa ja työstää uudelleen”(Kotz&Butler 1995, 265–266). Historiallisena ja dynaamisena merkitysten muodostumisen prosessina sukupuoli on aina liikkeessä (Reddy&Butler 2004, 116, 117). Sukupuolimerkkien toiston takaa ei löydy alkuperäistä, johon teot viittaavat. Sukupuoli on näin aina kopio historiallisesti ja kulttuurisesti muodostuvasta sukupuolen ideaalista. (Barthold 2004, 812. Butler 1999, 188, 189.)

Heteronormatiivisen poliisin muodostama normien verkosto on olemassa sukupuolimerkkien toiston seurauksena ja saa merkityksensä vain ja ainoastaan tekemisen, toiston ja viittausten yhteydessä (Butler 1993, 95). Normien vastustamisen potentiaali piilee niiden pakollisessa toistossa sukupuolittamisen onnistumiseksi. Kun niitä toistetaan toisin tarpeeksi pitkään, ne muuttuvat. (Lloyd 2007, 56.) Sukupuolimerkkien toistaminen toisin on mahdollisuus totunnaisten representaatioiden tapojen muuttamiseen ja kyseenalaistamiseen. Vaikka ideaali on aina epävakaata, sillä toisin toisto on myös tahatonta, voivat feministiset kriittiset strategiat tietoisesti pyrkiä horjuttamaan normeja. Normien horjuttaminen on todellisen ja luonnollisen

kyseenalaistamista. (Butler 1993, 2–3; Kotz&Butler 1995, 265–266.) Performatiivisuus on tiukasti kiinni heteronormatiivisessa poliisissa. Lloyd (2007, 51, 56, 57) painottaa, että Butlerin epävakauttavat strategiat haastavat normit sisältä. Kriittiset strategiat, jotka keskeyttävät kausaalisen yhteyden sex/gender-jaossa sekä seksuaalisen halun kohteissa eivät kaada koko heteronormatiivista poliisia ja perusta sen tilalle uutta, parempaa järjestystä. Tietoisuus normeista on samalla tietoisuus niiden osin pakottavasta voimasta.

Kumouksellinen performatiivisuus on poliisin normatiivisen väkivallan paljastamista. Käsittämällä normit heteronormatiivisen poliisijärjestyksen osien jaon oikeuttajina, niiden asettamien rajoitusten luonnollisuus kyseenalaistuu. Sukupuolen luonnollisuuden ja historiattomuuden sitkeä mielikuva tekee normatiivisen väkivallan osoittamisesta kuitenkin vaikeaa. (Chambers&Carver 2006, 81, 83.) Aina toimivia toisin toiston tai vastustavan performatiivisuuden muotoja ei voi määrittää pysyvästi. Niiden puuttuessa merkityksenantoon ne muokkaavat heteronormatiivisuutta ja seuraavassa kontekstissa niiden itsensä tulee sopeutua muuttuneeseen kontekstiin. (Butler 1999, xxii–xxiii.) Muuttamalla käsitettävän rajoja performatiivisuuden kumouksellisuus lähenee politiikan määritelmiä. Toisin toiston tähdätessä poliisijärjestyksen uudelleenjärjestämiseen, se järjestää tapoja joilla ymmärrämme toisin toiston ylipäätään (Chambers&Carver 2008, 154).

Toisin toistaminen ei takaa onnistumista. Heteronormatiivinen poliisi pyrkii vastavuoroisesti aina sisällyttämään itseensä poikkeamat sovittamalla ne itseensä. (Chambers 2008, 153.) Toisin toistaminen esimerkiksi saa negatiivisen ulottuvuuden niissä tilanteissa, missä toisto nähdään vain huonona kopiona alkuperäisestä – esimerkiksi homoseksuaalisuus verrattuna heteroseksuaalisuuteen tai sukupuoltaan korjannut verrattuna ei-transsukupuoliseen. Tämän käsityksen valossa homoseksuaalisuus hedelmättömänä seksuaalisuuden muotona vain matkii luonnollista seksuaalisuutta. (Elliot 2010, 36–39) Transsukupuolisen kokemus omasta ruumiista pelkistyy täydestä menemiseen niihin ruumiisiin verrattuna, joita ei ole tarvinnut korjata. Erityisen vaikea kysymys on transsukupuolisten kohdalla, jotka sukupuoltaan korjaamalla haluavat saada anatomiansa korreloimaan sen kanssa minkä he kokevat kulttuuriseksi sukupuolekseen (Elliot 2010, 36). Mitä selkeämmin ruumis näyttää kuuluvan väärään sukupuoleen, sitä enemmän on korostettava oikeanlaisen sukupuolen sukupuolimerkkejä. On helppoa vähätellä täydestä menemistä pelkistämällä se ulkoisten ja

sisäisten sukupuoli-merkkien omaksumiseksi, joka vain vahvistaa heteronormatiivisen järjestelmää kyseenalaistamatta sitä. (Elliot 2010, 33, 34, 36–39.)

### **3.3. Feministinen taidehistoria ja feminismi taiteen kehyksenä**

#### **3.3.1. Feministisen taidehistorian historioista**

Feministinen taidehistoria liittyy yleisesti feminismin historiaan. Sen juuret ovat 70-luvun alun tasa-arvoon ja naisten oikeuksiin keskittyneessä toisen aallon poliittisessa aktivismissa. (Hatt&Klonk 2006, 8.) Feministinen taidehistoria on samalla osa laajempaa 70-luvulla alkanutta muutosta länsimaisen taidehistorian kentällä, jonka Harris kokoa radikaalin taidehistorian käsitteen alle (Harris 2001, 3–4, 7, 9, 23–24). Harris painottaa, että itsekritiikki oli kytketty sosiaalisen järjestyksen kokonaisvaltaiseen kritiikkiin, jossa taidehistorian osana todellisuutta järjestäviä kenttiä oli muututtava. (Harris 2001, 9, 96.) Radikaalia taidehistoriaa määrittävät ”keskenään risteävät intellektuaaliset suuntaukset, jotka kohtasivat vaihtelevasti tiettyjen suoraan poliittisten argumenttien ja aktivismin muotojen kanssa” (Harris 2001, 46). Kritiikkiä dominoivat feminismi ja marksismi, mutta niitä seurasivat pian postolonialismi, homo- ja lesbotutkimus, queertutkimus, transtutkimus, sekä musta feminismi. Monet näistä kumpusivat marksismia ja feminismiä tuolloin(kin) vaivanneen länsikeskeisen heteronormatiivisuuden kyvyttömyydestä käsitellä rasismia, seksismiä, vammaisuutta tai kolonialismia tarpeeksi monialaisesti (Harris 2001, 46; Hatt&Klonk 2006, 150; Carson 2001, 32). Feministinen taidehistoria on yhtä monimutkaisesti erilaisten teorioiden ja identiteettien asuttama kenttä kuin feminismi ylipäättään.

Radikaalin taidehistorian keskiössä on ajatus sen eri ajatussuuntien keskinäisistä sekä sisäisistä ratkaisemattomista ristiriidoista. Eri suuntaukset ovat yhdistyneet ja eronneet näkemyksissään taiteesta, sen vaikutuksista sekä suhteesta merkitysten tuotantoon. (Harris 2001, 40, 41, 46–47.) Radikaali taidehistoria tuottaa erilaisia näkökulmia taiteeseen tuotannon, kulutuksen ja tutkimuksen kenttänä – näiden lukuisten eri ”*mahdollisten* taiteen *historioiden*” välisten jännitteiden ratkominen ei tuota yhtenäistä lähestymistapaa vaan ajaa ajattelua eteenpäin ja pakottaa tarpeelliseen itsekritiikkiin (Harris 2006, 41). Radikaali tai kriittinen taidehistoria on liikkunut akatemian ja poliittisen aktivismin molemmiin puolin. Taiteilijat, tutkijat ja aktivistit toimivat usein kaikissa rooleissa yhtä aikaa, mikä tekee tutkimuksesta omanlaistaan aktivismia (Harris 2001, 3, 9, 96–97). Eri näkökulmat ovat

painottaneet ”sosiaalisten identiteettien, poliittisten taisteluiden ja analyysin muotojen moninaisuuden vaikutusta taiteen tutkimukseen” (Harris 2001, 40). Feministinen taidehistoria osana taiteen historioiden verkostoa on punoutunut yhteisesti jaetun todellisuuden tulkintaan, tuotantoon, vahvistamiseen sekä kritisoimiseen.

### 3.3.2. Feministisen taiteen tutkimuksen kysymyksenasetteluita

Some people think little girls should be seen and not heard....  
but I say,  
OH BONDAGE UP YOURS!

(X-Ray Specs 2001)

Yhteisesti jaettu todellisuus ei muodostu läpinäkyvien prosessien kautta. Taidehistoriaa ei ole kirjoitettu tyhjentävästi tai arvovapaasti. Historian uudelleenkirjoittaminen ja -muistaminen on feministisille analyyseille tärkeää, sillä se ”korjaa aukkoja, poispyyhkimisiä ja väärinymmärryksiä” (Mohanty 2003, 78). Uudelleenkirjoittaminen ei tarkoita teoriaa ohjaavien normien ja käsitysten katoamista, mutta se tekee läpinäkyväksi prosessia, jonka kautta edelliset tarinat ja nykyiset kontekstit ovat muodostuneet. Taidehistoria on ”aktivoiva kenttä taiteen tuotannolle, joka vuorostaan tuottaa sosiaalisen kuvan, josta taas tulee perustava rakenne tietynlaiselle tiedolle ja ymmärrykselle” (Pollock 1982, 5). Sukupuolesta kysyminen, sen vaikutusten ja käytön tutkiminen, tarkoittaa ”historiallisesti liikkuvan ja monimutkaisen analyysin kentän hyväksymistä” tutkimuksen lähtökohdaksi (Butler&Weed 2011, 4). Taidehistorian kautta katsottuna sukupuoli on muokannut esimerkiksi taiteen, taiteilijan sekä taiteelle hyväksytyjen aihepiirien määritelmiä samalla, kun taiteen tuottamat esitykset ovat muokanneet käsityksiä sukupuolesta (Pajaczkowska 2001, 11–12). Sukupuolta ei voi tutkia erillisenä muista tekijöistä, muttei muille tekijöille täysin alistettunakaan, sillä sen vaikutus universaaliuden, ruumiin, järjen, luokan tai rodun käsitteiden laajuuteen ja sisältöön on merkittävä. Samalla tutkimuksen on pidettävä kiinni sukupuolen epämääräisyydestä, sillä sen sisältö ja laajuus on kautta aikain ollut yhtä lailla altis muutoksille. (Butler&Weed 2011, 4–5.)

Feministinen taidehistoria on käsitellyt maskuliinisuuden, feminiinisuuden ja seksuaalisten identiteettien kulttuurista rakentumista sekä sukupuolen vaikutusta katsomiseen ja

katsottavana olemiseen. Se on kiinnittänyt huomiota myös sukupuolen merkitykseen suhteessa taidekoulutuksen, taiteen tuotannon ja esittämisen rakenteisiin sekä laajentanut taidehistorian aihepiiriä kyseenalaistamalla taiteen ja käsitöiden välisen rajan ehdottomuutta. (Hatt&Klonk 2006, 14, 149; Carson 27–28.) Yksi länsimaisen feministisen taidehistorian päämääristä on parantaa naisten mahdollisuuksia taiteilijoina, mutta uudelleenkirjoittaa myös taidehistorian menneisyyttä nostamalla esiin ohitettuja ja unohdettuja naistaiteilijoita. Naisten näkyvyyden ja poissulkemisen sekä tekijyyden arvostuksen kysymykset eivät ole vähäpätöisiä. Pajackowska (2001, 9–10) kirjoittaa taidehistorian uudelleenkirjoittamisen toimivan naiset näkymättömiin pyyhkivän dynamiikan paljastajana. Tässä mielessä pelkästään naistaiteilijoita esittelevät näyttelyt eivät toimi niinkään erityisen feminiinisen tai naiseuden taiteellisen ilmentymän esittelijöinä, vaan ottavat kantaa taidehistorian, museoiden ja taidekoulujen vallankäyttöön. Tällainen naiseuteen keskittyminen ei kuitenkaan välttämättä kyseenalaista millään tavoin sitä, ketkä lasketaan naisiksi tai ota huomioon seksuaalivähemmistöjä. Tietyissä konteksteissa tällainen tutkimus saattaa vain vahvistaa käsitystä sukupuolten kahtiajaosta.

Taiteessa feminismi on määre joka tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Bettertonin (1987b, 203) mukaan feministinen taide on onnistunut horjuttamaan (nais)feminiinisen ruumiin katsomisen konventioita ja yrittää jatkuvasti löytää uusia kuvastoja ja kieltä, jolla luodata feminiinistä identiteettiä. Isaak (1996, 4) määrittää feministisen taiteen jatkuvaksi toiminnaksi, jolla “monimuotoistetaan, horjutetaan ja hämätään”. Feminismiin, sukupuoleen ja identiteettiin liittyvät ristiriitaisuudet ja keskustelut ovat vaikuttaneet laajalti taiteen käytäntöihin niidenkin taiteilijoiden kohdalla, jotka eivät määritä itseään tai taidettaan feministiseksi (Perry 2004, 4). Osa taiteilijoista saattaa käsitellä sukupuolta tai identiteettiä kokematta olevansa feministi. Taiteilija Mary Kelly (1996, 178) kyseenalaistaa feministisen taiteen olon ylipäättään – on olemassa vain “eri feminismien informoimaa taidetta” ja väliä on sillä miten imetyt vaikutteet “filteroituvat työn läpi”. Kellystä feministinen taiteen määreenä johtaa liian helposti erittelemään mikä on ja mikä ei ole feminismiä, vetäen rajoja sinne missä niitä ei välttämättä edes ole (Kelly 1996, 2).

### 3.3.2.1. Feministisen taiteen historioista

I'm so sorry if I'm alienating some of you  
Your whole fucking culture alienates me  
I can not scream from pain down here on my knees  
I'm so sorry that I think!  
WHITE BOY...DON'T LAUGH...DON'T CRY...JUST DIE!  
(Bikini Kill 1994)

Länsimainen feministinen taide nousi 60-70-luvuilla toisen aallon feminismin kontekstissa. Tuon ajan feministinen taiteen aktivismi kohdistui oli naisten aseman parantamiseen sekä taiteen patriarkaalisena pidetyn arvomaailman horjuttamiseen. (Stokstadt 2008, 1163; Wark 2006, 169; Carson 2001, 26, 29.) Taiteilijat eivät keskittyneet ainoastaan positiivisempiin ruumiinkuviin vaan kävivät kamppailua oikeudesta olla taiteilijoita ja oikeudesta määrittää taiteen rajoja. Miesten dominoimalla taiteen kentällä näyttelytila, rahoitus, koulutus tai tutkimus eivät olleet itsestään selviä oikeuksia naisille. (Wark 2006, 169, 174; Chadwick 1990, 321, 326.) Tämä keskustelu koski myös feministisen taiteen piirissä vallitsevia eri arvoisia asemia. Carson (2001, 26) kirjoittaa feministisen taiteen tärkeimpiin kysymyksiin 70-luvulta lähtien kuuluvan naisruumiin objektivointi sekä naisten marginalisaatio taiteilijoina. Nämä kaksi kysymystä ovat kaikkea muuta kuin yksinkertaisia, sillä marginaaleista on moneksi. Feminismin kritiikki koskien miehen (heteroseksuaalista) katsetta ja naisten passiivista roolia alastonmalleina tai naisten mahdollisuuksista saada taidekoulutusta kosketti tietyn laisia naisia. Feminististä taidehistoriaa ja taidetta vaivanneet isoimmat kysymykset olivat alusta asti ristiriitaisia kenttiä, joissa äänet olivat kuuluvilla hyvin eri tavoin puhujasta riippuen.

1970-luvun feministinen taide on leimattu essentialistiseksi naiskeskeisyytensä takia. Naiseuden sisäinen voim, jumalataraiheet, vagina-kuvasto ja oman ruumiin käyttö liittyivät ajatukseen positiivisista naiskuvista. (Carson 2001, 28.) Sen tarkastelu ainoastaan tässä valossa tekee sekä töistä että taiteilijoista todellisuutta naivimpia. (Wark 2006, 170 ; Carson 2001, 28–29). Naiskeskeisyys ja ruumiillisuus oli kumouksellista niissä tavoissa ja yhteyksissä, joissa se toi naisruumiin esille. Jyrkässä vastapainossa perinteiseen naisruumiin esitykseen kuvataiteissa feministisen taiteen naisruumis oli aktiivinen, näkyvä ja törkeä. (Dekel 2013, 92; Wark 2006, 43, 45, 68, 170, 175; Seppä 2002, 61) Jälkikäteen lyödyt leimat yksinkertaistavat erilaisia tapoja, joilla feministiset taiteilijat käsittelivät sukupuolta tuolloin (Dekel 2013, 92,



93, 94, 139, 140; Wark 2006, 168, 180, 181). Esimerkiksi Euroopassa naisruumiin käyttäminen feministisessä taiteessa oli paljon ongelmallisempaa kuin Yhdysvalloissa (Wark 2006, 180). Kritiikin keskittäminen vain tiettyihin käytäntöihin pyyhkii myös näkyvistä jo tuolloin olemassa ollutta kitkaa valkoisten, heteroseksuaalisten naistaiteilijoiden ja seksuaali- ja rotuvähemmistöihin kuuluneiden taiteilijoiden välillä (Frost 2010, 66; Wark 2006, 195; Chadwick 1990, 318, 320,).

Menneisyyden uudelleenarvioinnit eivät ole pelkästään yksinkertaistavia, sillä kritiikki voi paljastaa monimutkaisempia tilanteita yksinkertaisten alta. Sukupuolen ja rodun kysymysten monimutkaistuminen on tuonut esiin feministisessä taiteessa marginaaliin jääneitä. (Frost 2010, 68; Seppä 2002, 63) Monipuolisemmat luennat osoittavat seksismin ja rodun hankalan suhteen ja alistamisen eri muodot eri ruumiiden kohdalla. Joillekin ei-valkoisille taiteilijoille selkeän eron tekeminen länsimaisen perinteen ja oman etnisen taustan välille oli tärkeämpi lähtökohta kuin yhteinen feminismi (Frost 2010, 66, 70). Yhdysvalloissa 60–70-luvun kansalaisoikeusliikkeiden aikana sukupuoli oli usein toissijainen rotuun nähden. Monet liikkeen miesjohtajat ja -aktivistit olivat seksistisiä ja homofobisia, mikä asetti mustat feministitaiteilijat hyvin eri tilanteeseen verrattuna valkoisiin taiteilijoihin. (Frost 2010, 66, 76, 80, 82.) Feministisen taiteen tutkimuksen tehtävä on ristiriitojen ja erilaisten äänien tutkimisen kautta pitää kysymykset feministisen taiteen päämääristä ja sisällöistä liikkeessä.

Kelly on nähdäkseni oikeassa siinä mielessä, että feminismi kumouksellisuuteen pyrkivänä näkökulmana ei voi olla tyhjentävästi määritettävissä, se saa merkityksensä ja kumouksellisuutensa niissä konteksteissa joissa se toimii. En kuitenkaan näe tarvetta feminismi-määreen hävittämiseksi taiteen tekemisessä tai sen tutkimisessa. Perry (2004, 5) huomauttaa, että monet feminismien esiin nostamat ongelmat ja kysymykset eivät enää koske marginaalissa tai näkymättömissä olevia ihmisiä, vaan niistä on tullut näkyvä ja kiinteä osa taidetta koskevaa keskustelua. Se ei tee niistä tarpeettomia tai vähemmän feministisiä, ainakaan vielä. Feministisen tutkimuksen hajaantuminen ja kehittyminen on muuttanut aikaisempien feminismien kysymyksenasetteluita hienosyisemmiksi, erilaiset naisena olemisen muodot paremmin huomioon ottaviksi. Kysymykset universaalin feminiinisyyden tai naisille ominaisen estetiikan ilmentämisestä tai määrällisen edustettavuuden lisäämisestä eivät enää pitkään ole riittäneet. (Seppä 2003, 35.)

### 3.3.3. Esteettinen häirintä kriittisenä strategiana

“Suostumisessa ja kieltäytymisessä on ensinnäkin kyse aistillisesta havainnoinnista, sillä alistaminen itsessään operoi läpi näkyvän, sanottavan, ajateltavan ja mahdollisen järjestyksen” (Rancière 2011, 240). Sukupuolen rakentuminen on suostumisen ja kieltäytymisen prosessi. Heteronormatiivisuus asettaa tietyt hyväksytyt samaistumisen kohteet. Se voi kattaa homoseksuaalisuuden ja muita poikkeamia normista, kunhan ne vahvistavat poliisin asettamia normaalin rajoja. Poliisin kannalta ongelmia ei ole, jos heteronormatiivisuus ei horju. Esteettinen häirintä on tämän esille tuomista taiteessa. Artikkelissa *Living with contradictions* Solomon-Godeau avaa kriittisten strategioiden käsitettä taiteen kritiikkinä. Taiteessa kriittisiksi strategioiksi voidaan katsoa lukemattomia eri kriittisen esittämisen muotoja. Se toimii kattokäsitteenä jatkuvasti kehittyvälle, muuttuvalle ja moninaistuvalla joukolle kritiikin muotoja. (Solomon-Godeau 1991, 145.)

Solomon-Godeaun (1991, 134) mukaan tärkeintä kriittisissä strategioissa on niiden kyky “kyseenalaistaa, kiistellä tai epäluonnollistaa ne raamit [terms], joissa ne on tuotettu, otetaan vastaan ja kierrätetään”. Kriittiset strategiat eivät ole olemassa maailmasta irrallisina käytäntöinä. Ne ovat olemassa suhteessa jatkuvasti muuttuvaan aistittavan järjestämiseen, minkä seurauksena ne saavat muotonsa ja merkityksensä suhteessa yhteisesti jaettuun. (Solomon-Godeau 1991, 143–146.) Solomon-Godeau lähenee Rancièren tapaa kuvailla politiikan kietoutumista poliisijärjestykseen ja sen toimintaperiaatteisiin. Selkeänä erona on se, ettei Solomon-Godeau rajaa kriittisten strategioiden päämääriä pelkästään osattomuuden osoittamiseen. Hän ei erittele aistittavan osan laajentamisen ja uudelleenjärjestämisen välillä kuten Rancière. Solomon-Godeaulle tärkeintä ero on avarakatseisuuden, sortoa vastustavan toiminnan sekä rasismiin tai muuhun syrjintään perustuvan sorron välillä.

Kriittiset strategiat on selkeyttävä kattokäsite, jonka alla on helppo käsitellä erilaisia esteettisen häirinnän tapoja ja jonka alle niitä voi yrittää niputtaa. Tämä on myös käsitteen ongelma. Käytännössä mikä vain voi olla kriittinen strategia, jos se sellaiseksi halutaan luokitella. Kriittisten strategiat eivät pidä sisällään ennalta määrättyä arvomaailmaa, niiden lähtökodit määrittyvät suhteessa kritisoinnin kohteeseen. Näin kriittiset strategiat kelpaavat periaatteessa työkaluiksi minkä tahansa arvomaailman edistämiseen, vaikka Solomon-Godeaun omat esimerkit ovatkin vasemmalle painottuneita. Tämän takia olen valinnut

kriittisten strategioiden esimerkiksi feministisen avantgarden, joka pyrkii aina politiikan yllyttämiseen vaikei siinä aina onnistukaan.

Jotkut esteettisen häirinnän keinot eivät enää ole samalla tavalla häiritseviä kuten ennen ja niiden saamat sisällöt ovat monimutkaistaneet niiden käyttöä. Maailman avartuessa hyväksymään useampia tapoja olla ja näkyä, on kaikkien häiriönä toimivien käytäntöjen uudistettava itseään, kuten Solomon-Godeau (1991, 140) toteaa kirjoittaessaan kriittisistä strategioista. Solomon-Godeaun (1991, 140) mukaan ongelmaksi voi muodostua kriittisten strategioiden kesyyntyminen. Seppän (2002, 66) mukaan on tärkeää selvittää millaiset toistot ovat todella häiritseviä ja onnistuvat välttämään sulautumisen osaksi vallitsevaa aistittavan osan järjestämistä. Mikään kritiikki ei synny tyhjästä, vaan toimii jatkumona aikaisemmille kritiikin muodoille. Siksi on tärkeää ymmärtää miten kriittiset strategiat ovat kehittyneet ja millaisen matkan ne ovat kulkeneet toimiakseen nyt sellaisina kun ne ovat. Tullessaan laajemmin käytetyksi tai hyväksytyksi esittämisen tavaksi, kriittiset strategiat menettävät teränsä. Kriittisenä pysyminen vaatii jatkuvaa uudistumista ja ajan hermolla pysymistä. Solomon-Godeaun mukaan vain tarkoin suunnitellut kriittiset strategiat pystyvät välttämään väistämättömän kehityksen, muttei määrittele näitä käytäntöjä sen tarkemmin. (Solomon-Godeau 1991, 140; ks. Seppä 2002, 66.)

### **3.3.4. Feministinen avantgarde**

Tämän vastarinnan yhtenä keskeisenä tavoitteena oli  
kyseenalaistaa sosiaalista todellisuutta määrittävien  
erojen luonnollisuus.

(Anita Seppä 2002, 57)

Avantgarden määrittämisen vaikeus on sen avoimuudessa lähes kaikelle tekemiselle sekä sen asemoitumisessa kaikkea vakiintunutta vastaan. Sell (2010, 762) kirjoittaa avantgarden näyttäytyvän tutkimuksessa vasten historiallista tietoa ja kehitystä, joka meillä on taiteesta – millä tavoin aiempia käytäntöjä on määritetty avantgardeksi, kenen määrittäminä ja mitä määrittäessä on unohdettu. Kaikki ei ole avantgardea, mutta määritelmä siitä laajentuu koko ajan. Harding (2013, 10, 16) kirjoittaa, että yhtenäisen avantgarden sijaan on parempi puhua avantgardeista, sillä niiden tarinat ovat harvoin lineaarisia, toisilleen alisteisia tai mitään

yhteistä jakavia. Avantgarde on maineensa mukaisesti sotkuinen, idiosynkraattinen, loputtomiin toistava, ajoittainen ja huokoisa määre. Hardingin (2013, 16) pyrkii muodostamaan historiankirjoituksen, joka ei sovita avantgarden ristiriitoja vaan tunnustaa ”samanaikaiset, usein kilpailevat, toistuvasti yhteen sovittamattomat ja yksilöllisesti autonomiset avantgardet”. Tämä mahdollistaa Sepän (2002, 50–51, 57) ja Frostin (2010, ) rinnastuksen feministisestä taiteesta historiallisen avantgarden rinnalla ja jatkumona huolimatta avantgarden kuoleman spekuloinnista. Tarve haastaa ajattelua sitoo kaikkia avantgarden ilmentymiä. Avantgarden tarkoitus ”ei ole luoda utopistista kaatumista pois maailmasta, vaan päinvastoin, etsiä niitä kohtia ja repeämiä, joissa uudet kulttuuriset suhteet ja järjestäytymisen muodot voivat mahdollistua tai nousta esiin” (Roberts 2010, 725).

Harding (2013, 137, 138) painottaa avantgarden ymmärtämisen globaalimmassa mittakaavassa vaativan sen ymmärtämistä suhteessa eurooppalaiseen historiaan sekä avantgardeliikkeiden ongelmalliseen imperialismiin. Avantgarde käsitteenä on vahvasti kytketty historialliseen avantgardeen, jolla tarkoitetaan yleensä 1900-luvun alussa Euroopassa syntyneitä liikkeitä tai suuntauksia, jotka jälkeensä on nimetty historialliseksi avantgardeksi. Näihin luetaan esimerkiksi dadaistit, varhaiset surrealistit, venäläiset avantgardistit ja kansainväliset situationistit. (Seppä 2002, 49–54.) Kirjo on laaja ja pitää sisällään niin fasistisia ajatuksia kannattaneen italialaisen futurismin kuin venäjän vallankumouksen viitekehyksessä työskennelleet konstruktivistit (Sell 2010, 756; Roberts 2010, 718). Historiallisen avantgarden tavoite oli Sepän (2002, 49) mukaan rikkoa illuusio taiteen erillisyydestä muista yhteiskunnallisista prosesseista. Avantgardetaide pyrki osoittamaan, että taide oli oma instituutionsa, joka muokkasi ja ylläpiti normatiivisia käsityksiä siitä, ”millainen yhteiskunnallinen idean on taiteilija ja taideteos”. Se hyökkäsi muuttumattomina pidettyjen vastakohtien luonnollisuutta vastaan kyseenalaistaen korkean ja populaarin suhteen, universaalin puhtaan maun sekä arjen ja taiteen väliset suhteet. Kyseessä oli sekä vaatimus osallistumisesta taiteen määrittämiseen että pyrkimys muuttamaan taiteen suhdetta yhteiskuntaan, suuntaamalla huomio ”elämää muovaavien valtasuhteiden ja käytäntöjen kriittiseen tarkasteluun” (Seppä 2002, 50; ks. Rancière 2006, 27–28). Avantgarde ei tyytynyt pelkästään muodon vallankumoukseen vaan ”*muuttamaan* todellisuutta puuttumalla...representaation politiikkoihin ja toistamalla asioita toisin” (Seppä 2002, 60).

Avantgarden kuolema on ajoitettu historiallisen avantgarden päämäärien epäonnistumiseen (Harding 2013, 160.). En tässä aio paneutua historiallisen avantgarden liikkeisiin kovin syvällisesti, sillä avantgarden mahdollisen kuoleman syitä enemmän minua kiinnostavat sen eteenpäin potkivat suunnat ja elossa olevat ristiriidat. Kiistan osapuolista eloonjäämisteorian kannattajilla on oman työni näkökulmasta katsottuna hedelmällisempi tulokulma asiaan. Harding (2013, 161) kyseenalaistaa avantgarden kuoleman sillä perusteella, että se nojaa hyvin rajattuun ja historialliseen käsitykseen avantgardesta. Muuttuneet kontekstit ja kulttuuriset yhteydet ovat muuttaneet taiteen ja muun maailman suhdetta sekä uudelleenmäärittäneet avantgardejen aseman suhteessa näihin (Harding 2013, 179). Hardingin (2013, ) kirjoittaa avantgardejen dynamiikan toimivan horisontaalisesti ja vertikaalisesti, niin että ne voivat olla samanaikaisia ja keskenään risteäviä tai vastakkainasettuvia ja vailla suhdetta toisiinsa.

”Jos ajatellaan, että käsittellisesti avantgardet ovat sulautuneet kokeellisuuden, provokaation ja tekijyyden käsitteisiin, on vaikea ymmärtää miksi ’epäonnistuminen’ välttämättä johtaisi ’post-avantgardistiseen vaiheeseen’ pikemmin kuin myöhempiin avantgardeilmauksiin. Päinvastoin, onnistuminen enemmän kuin epäonnistuminen toisi ’post-avantgardistisen vaiheen’, sillä onnistumisella olisi parhaat mahdollisuudet tehdä avant-gardesta tarpeetonta.”

(Harding 2013, 161).

Feminisen avantgarden teoretisoijat kahlaavat tässä suossa, jonka historiallisen avantgarden sementöityminen ainoaksi määritelmäksi on aiheuttanut. Frost (2010, xv, xvi, xviii) kirjoittaa vanhentuneiden avantgarden määritelmien johtavan feministisen avantgarden potentiaalin sivuuttamiseen. Avantgarden teoretisointi feministisesta viitekehyksestä ja paikantaminen epätodennäköisiin paikkoihin ja tekijöihin määrittää uudelleen avantgarden sisältöä. Esimerkiksi joidenkin kriitikoiden painottama kollektiivinen toiminta sekä avantgarden henkilöityminen manifesteihin ja liikkeisiin sivuuttaa sen tosiasian, että liikkeitä vaivaava seksismi ja rasismi ajoi osan taiteilijoista toimimaan niistä erillään (Frost 2010, xv). Feministisen avantgarden erottaminen perinteisistä avantgarderyhmistä ja -taiteilijoista alleviivaa Frostin avantgarderunouden analyysissä feministisen viitekehyksen törmäämistä seksistisiin ja rassistisiin näkemyksiin jälkimmäisen sisällä. Frost paikantaa feministisen

avantgarden jo historiallisen rinnalle, mutta käsittelee sitä erikseen juuri näiden jännitteiden takia. (Frost 2010, xiv, xv, xviii 75, 76). Monet historiallisen avantgarden liikkeet olivat paitsi seksistisiä myös imperialistisia, rasistisia ja homofobisia, mikä ainakin osalta avantgarden analyysoijia tuntuu jäävän huomaamatta. Tässä valossa niiden radikaalius saati haettujen yhteiskunnallisten muutosten laajuus kyseenalaistuu huomattavasti. (Harding 2013, 136, 140, 147, 145; Sell 2010, 755; Frost 2010, xxi.)

Frost (2010, xi, xiv, xv) linkittää feministisen avantgarden avantgardeen ylipäätään vetämällä rajan perinteisen ilmaisun ja uutta muotoa ja ilmaisua hakevan taiteen välille. Frostille avantgarden päämäärissä yhdistyvät taiteen uusien ilmaisumuotojen keksiminen ja sosiaalisen muutoksen vaatiminen. Harding (2013, 165) kirjoittaa avantgarden vaativan taiteellisen innovaation lisäksi ”taiteellisesti inspiroidun poliittisen muutoksen”. Onnistumisen arvioiminen pelkästään ”poliittisesti inspiroituneen taiteellisen innovaation” pohjalta yksinään ei riitä. Myös Frost (2010, xiv–xv) näkee molemmat ehtoina toisilleen, sillä todellisuutta järjestävien prosessien muuttaminen vaatii uudenlaisia ratkaisuja esittämisessä. Seppä (2003, 50) taas rajaa feministisen avantgarden keskittymällä siihen, miten avoimia tiloja feministinen taide pyrkii avaamaan. Edelläkävijän rooli liittyy kriittisiin päämääriin Sepän määritelmässä, taiteen muotokielen jäädessä toissijaiseksi. Nähdäkseni feministinen avantgarde hakee uusia ilmaisun keinoja aina pyrkiessään osoittamaan heteronormatiivisen poliisin epävakauden. Sepän tiukemman määritelmän taustalla saattaa olla liian väljän määritelmän pelko, sillä avantgarde on usein nähty mieskeskeisenä liikkeenä tai sukupuoli on sivuutettu epäolennaisena analyysille (Frost 2010, xix, 172–173n18.). Feminismi viitekehyksenä on tärkeä, sillä se sekä kuvaa sitoumusta heteronormatiivisen järjestyksen kritiikkiin että kuvastaa taiteilijoiden eriarvioisia asemia tämän järjestyksen sisällä. Monien avantgarderyhmiin tai liikkeisiin luettujen *naistaiteilijoiden* suhde ryhmien on ollut ambivalentti juuri sukupuolen kysymysten takia. (Frost 2010, xii, xviii, xix.) Seppä (2002, 67, 68) ja Frost (2010, xii, xix, xx, xxi) kuvaavat molemmat miten feministisen taiteen vähättely on pitänyt monet taiteilijat avantgarden ulkopuolella nyt ja historiallisesti. Frost (2010, xx–xxi) syyttää erityisesti monien kriitikkojen kapeaa käsitystä politiikasta ja poliittisesta muutoksesta yhdeksi syyksi naisten ja monien muiden vähemmistöjen sulkemiseen avantgarden määritelmien ulkopuolelle.

Feminististä avantgardea määrittää vahvasti ”sitoutuminen feministiseen muutokseen radikaalin taiteen kautta – sitoumus, joka mahdollistaa sex/gender-jaon asettamisen sen muutoksen keskiöön, johon avantgarde tähtää” (Frost 2010, xvi). Sen rooli on keksiä uusia kysymyksiä ja viedä vanhoja eteenpäin, jotta määritelmät eivät jämAhtäisi paikoilleen (Seppä 202, 58, 65). Feministinen avantgarde on sekä taiteen tutkimusta että tekemistä, taidehistoria voi yhtä lailla olla avantgardistista kuin tutkimansa taide. Se ei ole sen yhtenäisempi käsite, kuin Hardingin kuvailema horisontaalisvertikaalinen avantgarde. (Seppä 2002, 58, 59, 60.) Feministinen avantgarde on selkeästi kriittinen strategia, joka esteettisen häirinnän kautta pyrkii uudelleenjärjestämään poliisia. Politiikkaa se on niissä instansseissa, missä taiteen rajat järkkyvät, missä se osoittaa näkyvyyksien ja sanomisien epäsuhtaan. Feministinen avantgarde saattaa edellyttää katsojalta tiettyjen keskusteluiden ja kontekstien tajua avautuakseen, mikä tekee siitä ”selkeästi intellektuaalisen ja myös elitistinen” toiminnan kentän. (Seppä 2002, 65.) Toisaalta, jos feministisen avantgarden yhdeksi projektiksi nimetään myös työn, taiteilijan ja yleisön perinteisen suhteen horjuttaminen, horjuu edellisen lauseen takana piilevä elitismikin hieman (Seppä 2002, 59).

Roberts (2010, 719) kirjoittaa historiallisen avantgarden ja sen jälkeläisten yhteyden olevan sen ajatuksen jatkamisessa, että taide on ”muuttuva koekenttä erilaisille sosiaalisille interventioille, kokeileville muodoille, ja muutosta hakeville teoille ja tapahtumille uuden taiteen osallistavassa, tieteenvälisessä ja ei-taiteellisessa yhteistöissä”. Roberts (2010, 720) pitää tärkeänä tätä avantgarden jatkumon identiteettikeskustelua siitä, onko taide nimenomaan taiteentekijöiden, taidetta tuottavien oma aistittavan osansa vai voidaanko taidetta arvottaa vain sen käytettävyyden (utility) perusteella, pelkistään taide aktivismiksi. Avantgarden on tasapainoteltava näiden kantojen välissä säilyttääkseen olemuksensa taiteena ja ollakseen avantgardea. Rancière (Carnevale 2007, 257) toteaa tämän olevan politiikan ja taiteen välisen suhteen perusta, taide ei voi olla pelkästään politiikkaa, eikä se voi olla täysin erillä siitä. Nostattaakseen erimielisyyden taiteena sen tulee pysytellä taiteen kentän sekä ei-taiteen kentän rajoilla tai se kadottaa potentiaalinsa juuri taiteena. Taiteen sulkeminen kokonaan joko ”esteettiseen järkeen (sitoutumattomuuden puhtaus) tai epäesteettiseen järkeen (suora käytettävyys)” on avantgarden kannalta mahdotonta (Roberts 2010, 722). Avantgardejen tulisi vastustaa kumpaakin suuntaa, sillä ollakseen taidetta niiden on oltava osa taiteen aistittavan osan historiaa ja käytäntöjä välttääkseen aktivismiksi pelkistymisen. Taiteen olemassaolo perustuu välttämättä tälle jatkumolle. Näiden rajojen

paikat ovat avoimia jatkuvalle määrittelylle, sillä "taide – – – ei ole koskaan identtinen niiden traditioiden kanssa, jotka antavan sille sen arvon ja legitimoivat sen." (Roberts 2010, 722).

### 3.3.5. Taide erimielisyyden nostattajana

Rancière (2009c, 49) kritisoi käsitystä siitä, että poliittisen taiteen tulisi irrottautua taiteen maailmasta ja laskeutua todelliseen maailmaan ollakseen poliittista: "Todellisuus sellaisenaan ei yksinkertaisesti ole olemassa. Mitä on, on todellisuuden kehystäminen tai fiktio todellisuudesta.". Taiteen poliittisuus on siinä, että se keksii fiktioita, joilla se kyseenalaistaa "olemassa olevan todellisen ja fiktiivisen jaon" (Rancière 2009c, 49). Esimerkiksi todellisten naisten esityksinä laihat mallit eivät ole sen epäaidompia naisen esityksiä kuin pyöreämpiä naisia esittävät kuvat. Sen sijaan on olemassa kuvia erilaisista ruumiista verrattuna esimerkiksi siihen tietynlaisten ruumiiden virtaan, joita muotikuvissa on. Taide on keino asettaa kyseenalaiseksi mekanismeja ja toimintamalleja, jotka määrittävät toiset ruumiit näkymättömiksi, toiset haluttaviksi, toiset normaaleiksi, toiset vääränlaisiksi ja toiset paremmiksi. Se on keino tutkia, millä ehdoilla todellisuus merkitään yksiin ruumiisiin ja epätodellisuus toisiin.

"Kriittinen taide on taidetta, joka lietsoo erimielisyyttä, tekee näkyväksi mitä hallitseva konsensus tapaa sekoittaa ja hävittää" (Mouffe 2007, 4)<sup>7</sup>. Tämän erimielisyyden ei ole tarkoitus tuhota vaan kriittisyys on halukkuutta kyseenalaistaa etukäteen annettuja ja oletettuja ajattelutapoja, jotka "asettuvat poikkiteloin eletävämmän maailman tekemisen tielle" (Butler, News Centerin 2012 mukaan). Näin taide pitää aina sisällään myös mahdollisuuden aiheuttaa nyrjähdyksiä siinä, mikä lasketaan mahdolliseksi tai hyväksyttäväksi kuulla, sanoa tai tehdä. (Highmore 2011, 99–100; myös Williford 2009, 7, 11). Willifordin (2009, 6) kirjoittaa, että kyetäkseen uudellenjärjestämään aistittavan osan ovat taiteen "esteettiset huudahdukset" pakotettuja käyttämään niitä samoja mekansmeja, joilla käsitettävän rajoja yritetään kullakin hetkellä pitää muuttumattomina. Näin kaiken rajoja rikkovan poliittisen toiminnan (ollakseen siis poliittista Rancièren tarkoittamassa merkityksessä) on toimittava kuten kriittiset strategiat – sen on haettava muotonsa olemassa olevista esittämisen tavoista ja esitettävä ne niin, että ne on mahdollista käsittää uudella tavalla.

<sup>7</sup> Mouffe ei viittaa Rancièreen puhuessaan erimielisyydestä ja konsensuksesta, vaikka puhuu niistä hyvin samalla tavoin käyttäen samoja sanoja.



Yritykset uudelleenjärjestää aistittavan osaa eivät ole vähälukuisia ja harvoin tapahtuvia. Vähälukuisia sen sijaan ovat ne instanssit, joissa aistittavan osan järkyttäminen onnistuu. (McGoey 2011, 153.) Willifordin (2009, 7) mielestä poliittisen taiteen voima on myös sen yrityksissä pitää yllä käsitystä rajojen epämääräisyydestä. Hän (2009, 11) pohtii aistittavan osan uudelleenjärjestämisen mahdollisuuden ajattelun suhdetta itse uudellenjärjestämiseen. Mahdollisuuden käsittäminen seuraa hänen mielestään samaa logiikkaa, sillä molemmilla on kohteena erimielisyys. Vaikka taideteko ei pystyisi vaatimaan uudelleenjärjestämistä se saattaa silti ”luoda olosuhteet, jotka mahdollistavat tuon vaatimuksen tekemisen ymmärrettäväksi” yhteisesti jaetun piirissä (Williford 2009, 13). Näkisin, että Williford lähenee tässä enemmän avantgarden kuvailua, kuin politiikka. Harding (2013, 25) kirjoittaa, etteivät avantgardet muodostu ”onnistumisissa tai epäonnistumisissa – – – vaan kokeellisissa eleissä, jotka johtavat jompaankumpaan lopputulemaan”. Avantgarde on politiikan tilan rakentaja vain onnistuessaan, mutta yhdyn Willifordin ja Hardingin ajatuksiin siinä, että kokeellisilla eleilläkin on väliä (mitä Rancièrekaan ei nähdäkseni kiellä). ”Avantgarde-eleet löytävät ja antavat äänen edeltävien eleiden ylijäämälle tai koskemattomalle tarkoitukselle ja merkitykselle – tarkoitus ja merkitys, jotka viipyilevät joko siksi, että niihin ei kiinnitetty huomiota tai siksi, että uudet historialliset kontekstit tuovat ne näkyviin” (Harding 2013, 189).

Tästä hienovaraisesta rajasta poliisin ja politiikan välillä on kyse feministisen avantgarden keinoista ja mahdollisuuksista kriittisenä strategiana – kuinka pitkälle se on valmis menemään ja pystyy menemään. Onnistuuko se riittauttamaan muuttumattomia tosiasioita tai osoittamaan niitä ylläpitäviä rakenteita. Kaikki keinot eivät toimi yhtä hyvin ja kontekstilla on suuri merkitys siinä, miten merkityksiä on mahdollista *uudelleenesittää* sekä *uudelleenmäärittää*. Huolimatta jälkeensä annetusta, osin aiheettomasta, essentialistisesta ja rasisisesta maineestaan 70-luvun feministinen taide oli avantgardea. Sen aiheuttamat ravistelut taiteen sisäisissä järjestyksissä puuttuivat siihen mitkä materiaalit, esittämisen tavat tai aihepiirit olivat taiteelle sekä *naistaiteilijoille* sopivia (Pajaczkowska 2001, 11–12). Se toi voimaakkaasti esiin kiistan siitä, millaisina naiset olivat taiteessa ymmärrettäviä aiheina tai tekijöinä tai tutkijoina (Wark 2010). Omassa kontekstissaan se oli politiikkaa, kuten nähdäkseni olivat myöhemmät interventiot edellisten interventioden raisismiin ja sukupuolen yksinkertaistamiseen. Hardingin viipyilevät kokeelliset eleet jatkavat kulkuaan feministisessä taiteessa, joka toisinaan onnistuu osoittamaan yhteisesti jaettua jakavan kiistan ja toisinaan epäonnistuu siinä.

### 3.4. Groteski ja dekonstruktio

#### 3.4.1. Groteski

##### 3.4.1.1. Groteski konkretisoituminen Mihail Bahtinin groteskissa ruumiissa

Well, that's just the way it is.... In the dark  
looking upward at the ceiling  
I get what many will consider an  
obnoxious thought:  
it's still nice to be  
Bukowski.

(Charles Bukowski 2002, 65)

Ruumis ja sitä kontrolloivat normit ovat groteskille ominainen paikka (Hoving 2003, 221). Taiteessa groteskit kuvat käsittelevät usein ruumiin muutosta, tuhoutumista, uusiutumista ja vääristymistä (Connelly 2003, 2). Groteskin idea konkretisoituu Bahtinin (1995, 281–282) groteskissa ruumiissa. Se toimii muutoksen kautta, joka ei tuhoa vaan synnyttää uudestaan arvaamattomia tulevaisuuksia. *"Groteski ruumis on siis muotoutuva ruumis. Se ei ole koskaan pysähtynyt tai muuttumaton: sitä rakennetaan ja luodaan jatkuvasti, ja se itse rakentaa ja luo toista ruumista"* (Bahtin 1995, 281). Groteski ruumis on itse epätäydellisyys. Se tihkuu eritteitä, synnyttää, harrastaa seksiä, haisee, kuolaa, kuolee, mätänee ja syntyy yhä uudelleen tehden tätä kaikkea yhtä aikaa. (Bahtin 1995, 281). Sen avoimet kohdat ovat kaksisuuntaisen liikkeen pisteitä, joista mitä tahansa voi työntyä sisään ja ulos. Groteski ruumis on pysyvästi avoin – se on ulottanut itsensä kaikkialle maailmaan ja päästänyt maailman täysin sisäänsä. (Bahtin 1995, 282; Connelly 2003, 8). Chaouli (2003, 58) puhuu ihottomuudesta, minkä takia groteski on kykenemätön asettamaan rajoja itsensä ja muun maailman välille. Tasa-arvon logiikan lailla, sen on oltava kaikki tai ei mitään, kaikkialla tai ei missään.

Jatkuvan liikkeen kourissa groteski muuttuu arvaamattomasti jäaden pysyvään välitilaan. On helpompi kuvailla mitä groteski tekee kuin mitä se on. (Connelly 2003, 4.) Hoving (2003, 220) toteaa groteskin saavan merkityksensä vastakkainasettelussa selkeästi rajattuihin, selkeästi ymmärrettäviin asioihin. Se on "loismainen etuliite", joka konkretisoituu vääristämällä normaalin: siitä on tullut *"epämuodostunut"*, *"epätarkka"* ja *"epämääräinen"*. Groteskia kuvaa Connellyn (2003, 15–16) mielestä subjektin pelko ja inho omien rajojensa rikkoutumisesta, mutta myös tästä seuraavat rajattomat mahdollisuudet marginaaliin työnnetuille ruumiille.

Taiteessa groteski normaalin rajojen rikkojana on merkittävässä osassa käsiteltäessä rodun, sukupuolen ja ruumiillisuuden teemoja. Rajojen rikkomisen keskeisyys yhdistää groteskin avantgardeen (Hoving 2003, 4). Sama koskee jatkuvaa merkitysten uudelleenmäärittämistä rajojen asettuessa uudelleen ja entisten rajanylitysten menettäessä ”uudelleenviehätyksensä” (Hoving 2003, 5). Groteski on niissä instansseissa, joissa tunnistamme normien ja käsitettävyyden rajojen rikkoutumisen sekä tämän tarjoamien mahdollisuuksien alun. Määrittämistä kaihtava groteski ei-asiana on olemassa tiettyinä hetkinä tietyssä kontekstissa, muttei niiden ulkopuolella. (Connelly 2003, 60.) Groteski on hetkellinen kuten politiikka, sillä järkyttäessään ymmärretyn rajoja se asettaa ne uudelleen. Taiteessa tietyt kuvat ovat groteskeja kunnes kesyyntyvät osaksi poliisin hyväksymiä esityksiä. (Connelly 2003, 5.) Tämän takia groteski on löydettävä aina uudelleen uusien rajojen ylityksissä.

Chaoulille (2003, 50, 52, 56) groteskia kuvaa liiallisuus: se on liian aito esitys ja väärällä tavalla vaikka olisikin oikeassa paikassa – minkä takia se on aina väärässä paikassa. Aidon ja epäaidon, luonnollisen ja luonnottoman välisen rajan kadotessa kuvasta tulee sietämätön katsojalle, sillä rajan vetämisen kyky on ainoa mahdollisuus alleviivata omaa asemaa normaalin sisällä. Kyse on myös samaistumisesta, luonnottoman valuessa luonnollisen puolelle on hyväksyttävä sen ominaisuuksien löytyminen itsestään (Chaouli 2003, 56). Tunnistaessamme groteskin ruumiin, tunnistamme jotakin siihen paikkaan sopimatonta, jolle emme kuitenkaan kykene osoittamaan oikeaa paikkaa. Jos groteski tätä kautta on mahdollisesti kaikkialla, se on häivyttänyt rajan myös itsemme ja itsensä välillä. (Chaouli 2003, 50.)

Ruumiin anatomiset aukot, möykyt, paiseet, reiät ja epätäydellisyydet ovat merkki siitä, että groteski on yhtä aikaa kuoleman ja syntymisen tila. (Bahtin 1995, 26, 283–285.) Groteskissa ruumiissa on Bahtinin mukaan nähtävissä kaksi ruumista, toinen kuoleva ja toinen syntyvä (Bahtin 1995, 26). Synnyttävä kuolema eli raskaana oleva vanha nainen on groteskin ruumiin äärimmilleen viety kuva, jonka avulla Bahtin (1995, 24–25) alleviivaa groteskille leimallista alun ja lopun välisen rajan häivyttämistä. Groteskissa jatkuva muutos pakenee tiukkoja määritelmiä ja kategorisointia. Alku ja loppu menettävät merkityksensä samanaikaisuuden kautta. Groteskin tärkein ominaisuus on sen välitila aina keskeneräisenä prosessina.

Groteskin ruumiin vastakohta on klassinen ruumis, joka vastaa ruumista ja ruumiillisuutta kontrolloivien normien asettamaa ideaalia. Sulkeutuneena ja aukottomana se on tarkoin rajattu ja muuttumaton. (Vänskä 2006, 78, Bahtin 1995, 29.) Kaikki erittämiseen ja aukkoihin liittyvä on kadonnut sileän pinnan alle. Klassisesta ruumiista on tullut erillinen, yksi ristiriidaton ruumis. (Bahtin 1995, 28, 284.) Se yrittää sulkea sisäänsä groteskin ruumiin ja häivyttää tämän kokonaan eheytyellä sileäksi ja pysyväksi kokonaisuudeksi. Tehtävä on mahdoton, sillä groteski ruumis pursuaa ylitse repien klassisen ruumiin sileän ihon kappaleiksi. Bahtinin tekstissä ruumiit tulevat ymmärrettäväksi erojensa kautta (Bahtin 1995, 29, 284–285). Yllättäen molemmat määrittyvät epätäydellisiksi. Klassisen ruumiin epätäydellisyys on sen epäonnistunut täydellisyys ja groteskille epätäydellisyys on ominaista.

Groteski on lihallinen ja kosketeltavissa, minkä takia ideaali klassinen ruumis näyttäytyy helposti epätodellisena, vaikka sen olemassaolo on nähdäkseni yhtä todellista, kuin groteskin ruumiin. Bahtin (1995, 29) toteaa esittävänsä niiden erot asettamatta niitä paremmuusjärjestykseen. Vaikka groteski ruumis vaikuttaa klassista moniulotteisemmalta, niitä ei tulisi ajatella aito/epäaito vastakohtien ruumiillistumina. Sen sijaan niiden kautta voi tarkastella tapoja, joilla poikkeava ja ideaali törmäävät toisiinsa sekä millä tavoin ne mahdollistavat tai rajoittavat yhteisesti jaetun todellisuuden avoimuutta.

Groteski on länsimainen termi ja nähdäkseni sen hedelmällisyys länsimaisessa kontekstissa tuotettujen kuvien katsomisessa on juuri sanan nostattamissa ”kulttuurisissa assosiaatioissa” (Connelly 2003, 6; ks Connelly 2012). Groteski kytkeytyy toiseuden, inhon ja erilaisten ruumiiden rajojen käsittämiseen. Groteski on samalla outo ja inhottava, se on itsen ja toisen välisen rajan säröissä, minkä takia se on feministisen taidehistorian kannalta hedelmällinen. (Connelly 2003, 14–15) Feministisen taiteen groteski rikkoo naisruumiiseen liittyvän katsomisen mielihyvää esittämällä liioiteltuja, vääränlaisia ruumiita (Connelly 2003, 15). ”Groteski ilmentää taiteen vaarallisuutta, uhkaa kuvien kyvystä kuolettavasti haavoittaa jo ymmärrettyä, jo perustettua, jo hyväksyttä” (Connelly 2012, 18). Feministisessä taiteessa ruumis, ja erityisesti tietynlainen ruumis, naisen merkkinä on silti ristiriitainen. Groteski on riippuvainen kontekstista ja tunnistettavuudesta siinä, miten se onnistuu järkyttämään katsojaa oikealla tavalla. Pystyäkseen muokkaamaan käsityksiä sen on oltava ”ihmeellinen” eikä latistua vain eksoottiseksi toiseudeksi, jotta se todella onnistuisi määrittämään normaalin rajat uudestaan. (Connelly 2012, 19; Summers 2003, 29.)

### 3.4.1.2. Groteski vs. freak: kohtaamisen vaikeudesta

I was their bar freak, they needed me  
to make themselves feel  
better.

(Charles Bukowski 2002, 100)

Hulvattoman rajojen rikkojan lisäksi groteski ruumis näyttäytyy helposti vain tavallisesta poikkeavana. Tällöin sen potentiaali kriittisenä terminä menettää voimaansa ja huomio keskittyy erilaisuudella mässäilyyn. Esimerkiksi amerikkalaisten Freak show -esitysten esiintyjät eivät näyttäytyneet ruumiin normaaliuden rajojen kritiikkinä, vaan ihmisen ja ei-ihmisen rajamailla häilyviä hahmoja. (Thomson 1997, 7, 55–58.)

Groteski tekee läsnäolollaan täydellisyyden ja normaalin epävakaiksi. Tätä voi ajatella poikkeavien, nyrjähtäneiden ruumiiden kuvausten tekvän – venyttävän rajoja pitäessään noita ruumiita näkyvillä. (Connelly 2012, 2, 3.) Thomson (1997, 62) osoittaa, ettei näkyvyys takaa hyväksyntää. Groteski on ongelmallinen, sillä asetelma kääntyy helposti päällelleen ja rajojen rikkomisen sijaan groteskiksi tarkoitettut kuvat päätyvät vahvistamaan normaalin rajoja. Thomson (1997, 62, 64–65) kuvailee 1800-luvun alun amerikkalaisten Freak show -esitysten olleen turvallinen tapa valkoihoiselle käsitellä poikkeamia. Sirkuksissa ja museoissa esillä olleet oudot ruumiit kolonialisointiin eksoottisiksi, mutta vaarattomiksi friikeiksi. Epätavallinen ruumis pelkistettiin näkyvään poikkeuteensa, joka saattoi olla epämuodostuma, ihonväri, vamma tai ei-länsimaisuus. Eksoottisuus ja erilaisuus toimivat pisteenä, jonka vastakkaiselle puolelle katsoja saattoi asettaa oman normaaliutensa. (Thomson 1997, 63–65.) Thomsonille (1997, 7, 10) epänormaalit ruumiit ovat normaaliuden rajojen merkitsijöitä, ne suorastaan kuhisevat sen äärirajoilla. Freak show’n hahmojen toimimisen ehto oli niiden piirteiden häivyttäminen, jotka olisivat saattaneet rikkoa rajan katsojan ja katsotun välillä. Russo (1995, 78–79) huomauttaa friikkiyden ja groteskin menevän päällekkäin, mutta korostaa friikkiyteen liittyvää groteskista puuttuvan katsojan ja katsottavan välisen rajan. Thomsonin kuvaamat Freak show’t eivät aseta näytteille groteskia ruumista Bahtinin tarkoittamassa mielessä, sillä friikin tarkoitus on eron tekeminen sen häivyttämisen sijaan.

Sukupuolen esityksinä groteskin ruumiin kuvat voi nähdä vastakohtina klassisen ruumiin edustamalla ideaalille nais- tai mieskuvalle (Vänskä 2006, 86). Toisaalta pelkkä poikkeuksien esittäminen ei tarkoita rajojen venyttämistä ja epänormaalin kuvat voivat toimia rajojen vahvistajana normaaleille ruumiille. Ollakseen groteski on kuvan aiheutettava katsojassa reaktio, joka johtaa oman normaaliuden rajojen hajoamiseen (Chaouli 2003, 53, 56, 61; Connelly 2003, 15). Thomson (1997, 62) kirjoittaa poikkeavien ruumiiden olevan "ennen kaikkea näkemisen tulos". Poliisijärjestys normittavana tahona kontrolloi näkemistä asettamalla tietynlaiset ruumiit käsitettäviksi muiden joutuessa marginaaliin. Poikkeavia ruumiita turvallisessa ympäristössä esittäneet Freakshow't vetivät selkeän rajan katsojien ja esiintyjien välille. Tuossa kontekstissa poikkeavat ruumiit asettuvat marginaaliin poliisiin ohjaaman "näkemisen" tuloksina. (Thomson 1997, 62–63).

Missä yhteydessä ja minkälaisina kuvinaa groteski ruumis materialisoituu eteemme vaikuttaa siihen onko sen kuvaama outous mahdollisuus vai jotakin pelottavaa (Summers 2003, 29). Taitelija Laura Lilja pohtii groteskin hyödyllisyyttä taiteellisen työskentelyn arvioimisessa. Hänen mielestään groteski voi ilmentää poikkeavien ruumiiden asuttamia tiloja. (Lilja 2004, 20, 37.) Lilja painottaa (2004, 25), käyttävänsä groteskin ruumiin kuvia, tiedostaen samalla, etteivät ne välttämättä johda rajojen uudelleentulkintaan. Freak show on yksi esimerkki epänormaalin ja vammaisen kaltaisten termien merkityksien epävakauksesta (Thomson 1997, 73). Esitykset niputtivat kaikki erilaisuuden muodot yhdeksi toiseudeksi hävittäen erilaisuuden monimutkaisuuden. Tätä yhtä toiseutta ja suunnatonta epä-normaalia esittivät pääasiassa ei-länsimaiset ja epänormaalit länsimaiset ruumiit: poikkeavuus saattoi olla ihonväri, epämuodostuma, vamma tai näiden kaikkien sekoitus. (Thomson 1997, 63.) Oudot ruumiit ovat kuitenkin outoja vain vallitsevaan representaatioiden joukkoon nähden. Nämä normaalin rajoja rikkovat ruumiit työnnetään marginaaliin, sillä niillä ei ole oikeutta keskusteluun normaalin rajoista. (Thomson 1997, 73.)

Poikkeavien ruumiiden kuvaa on mahdollista piirtää sillä mitä oletetaan normaalista ruumiista. Normaalin rajojen määrittely määrittää samalla epänormaalia ja tekee sen näkyväksi vaikkei hyväksytyksi. Thomson (1997, 10) viittaa "rumuuslakeihin" joilla USA:ssa rajoitettiin näkyvästi vammaisten ihmisten näkyvyyttä julkisilla paikoilla. Normaalin vahvistaminen kätkemällä epänormaali liittyy pelkoon siitä, että poikkeava alkaa venyttää normaalin rajoja ollessaan näkyvillä estoitta. Tottumuksen kautta poikkeavat ruumiit

saattavat samaistaa itse itsensä normaaleihin ruumiisiin ulottaakseen itsensä sen sisälle. Freak show -esityksissä poikkeavat ruumiit olivat oikeassa paikassa oikealla tavalla, mihin poliisi oli ne määrännyt. Näkyvyyden ja näkemisen kontrolli on poliisijärjestykselle keino välttää groteskien kuvien aiheuttamaa hämmennystä, jonka seurauksena sen oma sekä politiikan logiikka saattaisivat törmätä.

### **3.4.1.3. Sukupuolittunut groteski ruumis**

Groteskin ruumiin epävakauden voimakkain ilmentymä on vanhan raskaana olevan naisen ruumis, "raskaana oleva kuolema, synnyttävä kuolema" (Bahtin 1995, 25). Groteskin etymologinen alkuperä on italian luolaa tarkoittavassa sanassa grotto. Feminismin kannalta ongelmallista Bahtinin groteskissa ruumiissa on alentamisen ja maallistamisen vertautuminen maan ja luolamaisuuden kautta kohtuun ja naisen ruumiiseen. (Russo 1995, 29; Bahtin, 21.) Vertauskuvan kautta nainen määrittyy ikuiseksi äidiksi ja Bahtin asettaa ongelmattomasti kohdun kaikkien naisten sisälle. Nainen on "ennen muuta synnyttävä voima" ja "kohtu" (Bahtin 1995, 213). Naisen ruumis kutistuu metaforaksi ruumiillisuudelle ja luonnolle, kun uuden syntyminen liittyy nimenomaan kohtuun ja vahvasti sukupuolitettuun ruumiiseen. Ruumiin alaosa, maallinen kohtu linkittyy naiseen ja yläosa, taivas ja pää penis-nenineen mieheen (Vice, 1997, 155). Näin Bahtin rajaa tse asiassa naisen ruumiin kuvaa kapeammaksi kuin mitä groteski ruumis tiukkaa määrittelyä pakenevana käsitteenä voisi olla.

Groteski ruumis ei ole pelkästään naisen ruumis. Hakiessaan ruumiillisia kytkentöjä kuvaukselle muutoksen ja epätäydellisyyden vääjäämättömyydestä Bahtin (1995, 21, 300) sukupuolittaa groteskin ruumiin milloin naiseksi, milloin mieheksi. Kosteaa, lämmin ja pimeä kohtu toimii vastapainona penikselle, joka roiskii spermaa elämän jatkumisen varmistamiseksi. Groteski ruumis ei Bahtinin kuvauksen perusteella ole molempia sukupuolia yhtä aikaa, eikä häivyttä rajoja sekoittamalla niitä. Seksissä ne yhtyvät, mutteivät sula yhdeksi ja samaksi. Groteski ruumis korostaa "fallostai synnytyselimiä". (Bahtin 1995, 26). Naiselle jää groteskissa ruumiissa kuoleman osa, synnyttäessäänkin se on aina katoamassa – nainen on se, "jonka on annettava tietä uudelle". Fallos<sup>8</sup> sen sijaan ei saa viittausta kuolemaan, sen luomisvoimassa ja hedelmällisyydessä ei ole tarvetta väistyä tieltä. (Vice 1997, 162.)

<sup>8</sup> Bahtinin kirjassa fallos on ensisijaisesti peniksen, konkreettisen ruumiinosan synonyymi.

Groteskin ruumiin toiminnot kuten seksi, seksiin liittyvät eritteet ja kohtu värittyvät vahvasti heteroseksuaalisiksi ja syntyvä elämä tämän heteroseksuaalisen aktin tulokseksi. Groteski ruumis on “aina raskaana...valmis hedelmöitykseen ja synnyttämiseen – se korostaa fallosta tai synnytyselimiä”. Naisen sukupuolielimet rajautuvat synnytyselimiksi, jotka kaiken lisäksi sijaitsevat suurimmaksi osaksi ruumiin sisällä. (Bahtin 1995, 26.) Vastakohtaparit nainen/mies, synnyttämisen/kuolema ja penis/synnytyselimet luovat ongelmattoman heteronormatiivisen maailmankuvan, jossa uuden syntyminen on sidottu juuri miehen ja naisen väliseen aktiin. Tässä ahtaassa kuvassa homoseksuaaliset suhteet, vajavaiset ruumiit, kohduttomat naiset tai impotentit penikset eivät yksinkertaisesti tuota mitään. Hiukan nurinkurisesti niistä tulee uutta elämää tuottamattomina klassisia ruumiita.

Groteski ruumis ei Bahtinillekaan rajoitu ainoastaan sukupuolielimiin ja seksiin. Synnytyksen lisäksi syöminen, ulostaminen ja muu eritteiden tuottaminen ja nauttiminen kuuluvat groteskin kuvastoon. (1995, 281–282, 283, 300.) Ruumiin osista, aukoista ja ulokkeista puhuttaessa Bahtin (1995, 21, 281, 288, 300) kiinnittää eniten huomiota mahaan (ei pelkästään kohtuun), sukupuolielimiin sekä tiettyihin kasvojen osiin. Ulokkeita ja aukkoja listatessaan Bahtin mainitsee erikseen falloksen (peniksen) sekä nenän falloksen symbolina. Hän kirjoittaa groteskin ruumiin kasvoissa “olennaisen osuuden” olevan “vain nenällä ja suulla”, joista “nenä edustaa fallosta” (Bahtin 1995, 281). Suun ja emättimen mahdollisesta rinnastettavuudesta ei ole puhetta, vaikka tämä kytkös olisi yhtä helposti tehtävissä. Edes kirjoittaessaan suun olevan “*selälleen avattu portti ruumiin syvyyksiin*” Bahtin ei totea suun ja emättimen yhteydestä mitään (Bahtin 1995, 300). Suu rinnastuu sen sijaan mahaan ja kohtuun ikään kuin naisen muut “synnytyselimet” olisivat toissijaisia (Bahtin 1995, 292).

Maha ja fallos ovat Bahtinin mukaan groteskin ruumiin tärkeimmät osat, sillä niissä “*ruumis ylittää itsensä ja omat rajansa ja panee alulle uuden (toisen) ruumiin*” (Bahtin 1995, 281). Yhtäkkiä vaikuttaa siltä, että raskaana olevalla naisella onkin fallos, eikä emätintä, hänellä on maha, muttei kohtua. Emätin aukkona ei ole merkittävä, vaikka groteski ruumis ylittää rajansa nimenomaan ulokkeiden ja aukkojen kautta – on vain suu tai synnytyselimet. Groteskin ruumiin voima tuntuu Bahtinilla kiteytyvän normin mukaisen heteroseksuaalisen sukupuolen eri osiin, synnyttävään naiseen sekä kaikkivoipaan falloksen. (Bahtin 1995, 26, 213, 281–284, 317.) Tämä ristiriitaisuus groteskin ruumiin kuvaamisessa on toistuva Bahtinin kirjassa. Toisaalta groteski on rajoja rikkova, toisaalta hyvin tiukasti heteroseksuaalinen ja normittava.



Minulle groteski määrittyy ensisijaisesti Bahtinin yltiöpositiivisen näkemyksen kautta tietyn varauksin, joita feministinen viitekehys sille asettaa. Groteski on ylitsevuotavuuden ja liioittelun, nyrjähtäneen ruumiin ymmärtämisen apuväline. Olennainen on groteskin suhde normaaliin ja sen jatkuvaan kyseenalaistamiseen. Groteskiin liittyy tietty räävittömyyden sävy iloisuuden rinnalla. Groteskin aiheuttama epävarmuus sisältää Summersin (2003, 27) mukaan sekä moraalista että esteettistä inhoa, sillä se tuo näkyviin jotakin mitä meidän ”ei tulisi nähdä, tai emme kestä nähdä”. Katsojan epämukavuus groteskin edessä ei haittaa groteskia ruumista.

### **3.4.2. Dekonstruktio**

#### **3.4.2.1. Dekonstruktio purkaa ja kokoaa**

Dekonstruktio ”dekonstruktioi itsensä”.

(Jacques Derrida 1988a, 4)

Dekonstruktion epämääräisyydessä tuntuu olevan jotakin perin romanttista. Se on ”tietysti ihan kaikki” samalla, kun se ei ole ”tietysti yhtään mitään” (Derrida 1988a, 5). Dekonstruktio osoittaa, että kaikki, mikä väittää olevansa, ”on altis purkautumiselle riippumatta siitä, onko se pikkukivi vai uskonnollinen ilmiö” (O'Connor 2010, 4). Dekonstruktio on interventio, joka puuttuu merkityksenannon rakenteisiin osoittamalla suljettujen määritelmien mahdottomuuden sillä perusteella, että kaikki merkitykset ovat aina täynnä jälkiä muista, menneistä ja tulevista merkityksistä sekä näiden mahdollistamien muutosten uhkasta. On olemassa ehkä lupaus lopullisesta merkityksestä, mutta se lykkääntyy jatkuvasti tuonnemmaksi jälkien kasaantuessa tielle. (Dooley&Kavanaugh 2006, 38., 39; Derrida 1988b, 34, 47.) Merkityksistä muodostuva kudelma pohjaa ajatukseen alkuperäisen merkityksen mahdottomuudesta. Kudelmaa ei voi purkaa eikä sitä voi pysäyttää, joten merkityksenanto on jatkuvaa lopullisen määritelmän lykkäämistä ja viivästymistä. (Koskela&Rojola 1997, 74, 75; Derrida 1982, 9.) Dekonstruktio asettaa esiin merkityksenannon prosessit, ne rakenteet, joista merkitysten ymmärrettävyys on riippuvainen. Dekonstruktio ei ole rakenteiden tuhoaminen vaan niiden uudelleenrakentaminen tai –järjestäminen (Derrida 1988c, 147).

Dekonstruktion lainatuimpia, joskaan ei ainoita ajattelijoita on Jacques Derrida (Koskela&Rojola 1997, 76). Sen saamat määritelmät ja kontekstit ovat levähtäneet niin sanotusti käsiin, eikä yhtenäistä kuvausta tai toiminnan teoriaa ole (Papadelos 2010, 76). Erojen ajatuksen hengessä sitä kuvaillaan erityisesti sen kautta, mitä se ei voi olla. Keskustelu lähenee välillä huvittavasti määrittelyä siitä, mitä on 'oikea' dekonstruktio, vaikka ajatus oikeasta tai paremmasta on juuri se, mitä dekonstruktiossa pyritään välttämään. Periaatteessa dekonstruktio voi kontekstista riippuen johtaa mihin vaan (Culler 1987, 228). Dekonstruktio ei ole metodi, sillä metodin käyttäjä tietää mihin suuntaan etenee, eikä dekonstruktion vaikutuksia voi ennustaa (Beardsworth 1996, 4). Se ei ole analyysi, ei työkalu, ei väline (Royle 2000, 4–7). Merkityksiä ei voida asettaa puhtaasti koskemattomaan tilaan, määrittää lopullisesti, ei dekonstruktioitaakaan.

Dekonstruktion puhtauden vaalijat unohtavat dekonstruktion tapahtuvan toistoissa, vääristymissä ja määritelmien raoissa (Culler 1982, 228). Sen muotoja tai mekanismeja ei voi lopullisesti määrittää, sillä dekonstruktio itsessäänkin on altis merkitysten ja niiden toistojen jatkumolle. Sen toimintatavat muuttuvat kontekstin vaihtuessa. (Enwald 2004, 59). O'Connor (2010, 2, 4) tiivistää dekonstruktion lähtökohdaksi sen, ettei mikään ole sille pyhää. Se asettaa liikkeeseen kaiken, minkä on ajateltu olevan jo määritelty ja pysyvä, selkeä ja kokonainen. Wolfreys (2007, 194, 195) kuvaa dekonstruktioita hyvin samalla tavalla kuin Rancière politiikka: se määrittyy tapahtumisensa instansseissa, vailla pysyvää muotoa tai määritelmää ja päämääränään puuttua identiteetin rakentumisen prosesseihin. ”Ei ole yhtä, yksittäistä dekonstruktioita” (Derrida 1988c, 141). Groszin (1997, 75) kuvaus dekonstruktioista, joka tapahtuu ”oman sisäisen dynamiikkansa herättämänä” lähenee myös politiikkaa, jota taas liikuttaa ainoastaan sen sitoumus tasa-arvon osoittamiseen.

### **3.4.2.2. Jälkiä kudelmassa**

You live the surprise results of old plans.  
(Jenny Holzer 1983–85, Survival Series)

Minulle olennaista on Derridan (1988b, 34, 47, 52, 53) ajatus jälkien kudelmasta, jossa jokainen käsittämämme asia on sotkeutunut ja sidottu merkityksestään muihin käsitteisiin. Jäljet ovat jälkiä jäljistä, jotka ovat taas jälkiä jäljistä. Jokainen muutos siinä miten käsitämme

asioita kulkeutuu kudelmaa pitkin muuttaen tapaamme käsittää muutkin asiat – jättäen jälkiä itsestään ja sisällyttäen jälkiä itseensä muista merkityksenannoista. Alkuperäisen, perimmäisen merkityksen puuttuminen tai siihen tulemisen mahdottomuus tarkoittaa sitä, että merkityksenanto lykkääntyy loputtomiin. (Derrida 1988b, 47.) Tästä seuraa, ettei mitään voi tyhjentävästi määrittää ja kuvata. Merkitys ei ole koskaan valmis, sillä pitäessään itsessään jälkiä muista, se aina välttämättä jättää omia jälkiään ja laittaa liikkeelle uusia merkityksiä, muuttaen myös menneitä. Tätä lykkääntymisen ketjua ei voi pysäyttää. (Koskela&Rojola 1997, 73, 74,76.) jäljet ovat läsnä ja poissa samanaikaisesti, joten niiden merkitykset ovat osin siinä ja osin lykkäntyneet.

Näin kaikki on aina jälkiä jostakin aikaisemmasta. ”Alkuperäinen ei ole koskaan läsnä, joten meille jää aina käteen täydennys, lisäyksen tai korvikkeen muodossa” (Stocker 2006, 186). Jälkien jatkumosta muodostuvaa kudelmaa ei voi sulkea, sillä on mahdotonta löytää kudelman rajaa tai reunaa, joka ei itsessään taas laittaisi liikkeelle uusia merkityksenantoja. Jälkien muodostama kudelma on ”*teksti*, joka tulee tuotetuksi vain toisen tekstin aiheuttaman muutoksen kautta”. (Derrida 1988b, 47.) Näin ”mikään elementeissä tai järjestelmässä ei ole missään eikä koskaan yksinkertaisesti läsnä tai poissa. On vain eroja ja jälkien jälkiä” (Derrida 1988b, 34). Tämä jälkien muodostama sotkeuma, ”kokonainen normatiivisten määritelmien kulttuurinen kudelma”, vaikuttaa myös siihen miten tehokkaasti dekonstruktio toimii (Sedgwick 1990, 11). Kykymme käsittää yksittäisiä asioita on sidottu lukemattomien muiden asioiden merkityksiin. Kaikki muutokset kudelmassa eivät saa aikaan laajoja uudelleenmäärittäyksiä. Suurin vaikutus Sedgwickin mielestä niillä ”kulloisenkin historiallisen hetken päätermeillä” joiden merkitysten horjuminen aiheuttaa muiden ”tärkeiden määrittävien keskusten” liitosten sotkeutumisen. (Sedgwick 1990, 11.) O'Connor tulkitsee Derridalle asioiden olevan olemassa vain niiden ollessa avoinna ympäröiville vaikutuksille. Mikään ei ole olemassa erillisenä suljettuna kokonaisuutena, vaan suhteessa muihin yhteisen järjestämisen tapoihin. (O'Connor 2010, 74; Reynolds, 2004, 168.)

Kudelman sisältämät merkitykset ja niiden linkittyminen toisiinsa perustuu toistettavuuteen. Jälkien ymmärrettävyys tulee siitä, että merkitykset on mahdollista toistaa uusissa konteksteissa ja ymmärtää ne suhteessa olleisiin konteksteihin. (Derrida 1982, 320–321.) Toisto ei takaa merkitysten pysyvyyttä, mutta toistettavuus on ehto ymmärrettäville merkityksille – muodoille, käsitteille, ruumiille ja identiteeteille. (Dooley&Kavanaugh 2006,

38, 46.) Merkityksenanto on näin jo toistettujen merkitysten toistoa samalla, kun uudet ja muuttuneet merkitykset lykkääntyvät uusien kontekstien mahdollisessa horisontissa. (Dooley&Kavanaugh 2006, 38.) Tämä jatkuva lykkääntyminen ja vanhojen merkitysten kudelma osoittaa, ettei alkuperäistä viittauskohdetta ole (Lloyd 2006, 63). Jokainen uusi mahdollisuus muutta vanhoja mahdollisuuksia tehden historiallisesti määrittyvistä jäljistä aina alttiita muutoksille. Mikä tahansa alkuperäinen merkitys on aina vaarassa muuttua uusien kontekstien kyseenalaistamana. (Lloyd 2006, 120, 121; Derrida 1982, 320.) Butlerin performatiivisuuden toiminta perustuu Derridan toistettavuuteen. Molemmilla toistettavuuden välttämätön epäonnistuminen täydellisenä toistona on yksi merkki perustavien identiteettien tai merkitysten mahdottomuudesta. (Berger 2013, 34, 35; Lloyd 2006, 62–64.) Toistettavuudessa olennaista on se, että se tuottaa samalla kertaa jotakin samanlaista ja kuitenkin erilaista. Merkitykset sisältävät välttämättä myös mahdollisuuden toisiin merkityksiin toisissa tilanteissa, yhteyksissä ja tulkinnoissa, tämä on jälkien kudelman ehto. (Dooley&Kavanaugh 2006, 38; Derrida 1997, 129.)

Eroavaisuus ja samuus on sisäänrakennettu kaikkeen toiston kautta. Samuus, sillä toisto tuottaa tunnistettavia muotoja ja viittaa edeltävään sekä eroavaisuus, sillä kaikkia merkityksiä ei voi luetella tyhjiin eikä mikään toistu ikinä täysin samankaltaisena. (Lloyd 2006, 63.) Tätä eron ja samuuden yhtäaikaaisuutta Derrida on kuvannut sanaleikillä *différance*, joka on väännös ranskan kielen sanasta *différence* – molemmat lausutaan samalla tavalla, joten puhuttaessa eroa ei kuule (Dooley&Kavanaugh 2006, 29–30). *Différence* tarkoittaa sekä eroa että siirtämistä, lykkäämistä, muttei Derridan mukaan voi tarkoittaa niitä yhtä aikaa. *Différance* korvaa tätä menetystä, sillä se kykenee viittamaan sekä ajalliseen määrittämiseen (lykkääntyminen) että tilalliseen määrittämiseen, joka osoittaa erot asioiden välillä. (Derrida 1982, 8,9.) *Différance* tarkoittaa eron ja samuuden, merkityksen lykkääntymisen tuomien loputtomien mahdollisuuksien yhtäaikaista läsnäoloa. (Stocker 2006, 177, 178; Enwald 2004 82, 83, 87–89.) *Différance* kieltää vakaan identiteetin ajallisena rakennelmana sekä tilallisena rakennelmana – ajallisesti olemme aina uudelleenmäärittymisen reunalla, sillä jäljet muuttuvissa menneisyyksissä ja tulevaisuuksissa kieltävät identiteetin rajaamisen tässä hetkessä. Tilallisesti epävakaus tulee olettamiemme selkeiden erojen epävakaudesta, itsen ja muiden ja mahdottomien ruumiiden välillä. (Irwin 2010, 22; Dooley&Kavanaugh 2006, 39.)

Jälkien kudelma muodostuu merkityksistä, joiden ymmärrettävyys on ylläpidetty toiston kautta. Différance kuvaa sitä epävakautta, joka toistossa on aina sisällä. Kudelma muodostuu lukuisten toistojen toisiinsa sitomista merkityksistä tuottaen aina uusia merkityksiä. Koska mitään näistä jäljistä ei voida jäljittää alkuperäiseen muotoonsa, kudelma on jatkuvassa jännitteessä sulkevien määritelmien ja différancen aiheuttamien ajallisten ja tilallisten horjumisten vaikutusten välillä. Jälki itsessään on aina jo kudelma, sillä se koostuu merkityksenannoista, joita nykyisyys ei pysty täysin selittämään sekä tulevaisuuksista, jotka eivät ole siitä johdettavissa. (Dooley&Kavanaugh 2006, 38., 39.) merkityksenanto tapahtuu näin jälkien väleissä, sillä se ”ei ole missään välittömästi läsnä” vaan lipsumassa seuraavaan merkitykseen (Berger 2013, 90).

### **3.4.2.3. Binaariparit ja nurinkääntäminen**

Kuten olen korostanut, dekonstruktio ei ole neutraalia.

Se tekee intervention.

(Jacques Derrida 1988b, 97)

Dekonstruktioon liittyy ajatus merkityksiin sisältyvistä binaaripareista. Merkityksenanto tehdään tekemällä ero siihen, mitä ei olla eli nimeämällä rajan toisella puolella oleva toinen. Näin erosta tulee määrittävä tekijä merkityksenannossa ja merkitykseen sisältyy poissaoleva toinen, johon ero on tehty. (Koskela&Rojola 1997, 79.) Dekonstruktio tähtää binaariparien, kuten oikea/väärä, luonto/kulttuuri tai nainen/mies luonnollistuneiden hierarkioiden horjuttamiseen ja niitä ylläpitävien rakenteiden esiintuomiseen vastakkainasettelun ja nurinkääntämisen kautta. Nurinkääntäminen tarkoittaa hierarkian kääntämistä pääläelleen niin, että binaariparin osat vaihtavat paikkaa kääntäen hierarkiansa pääläelleen. (Derrida 1988b, 47, 48.) Nurinkääntäminen sellaisenaan ei riitä. Jos esimerkiksi binaariparin kaunis ruumis/ruma ruumis paikkoja vaihdetaan, ei kauneutta ja rumuutta arvottavia rakenteita varsinaisesti kyseenalaisteta. On edelleen kaunis ruumis, jonka oletetaan olevan parempi kuin ruman. Derridan (1988b, 48) sanoin ”jäädään niiden (vastakkainasettelujen) muodostaman suljetun kentän sisään”, ilman että mikään kritisoidussa asetelmassa olisi muuttunut. Elam (1994, 42) tiivistä saman ajatuksen auto-esimerkissään.

Dekonstruktio on merkitysten sijoiltaanmenemisen hetki, jonka kautta binaariparien vastakkainasettelulle avautuu uusia näkökulmia (Enwald 2004, 267). Nurinkääntäminen on välttämätön osa dekonstruktiota, sillä sen kautta tulee näkyväksi binaariparien jännitteinen ja hierarkkinen suhde (Reynolds 2004, 26). Binaaripareissa eivät ole tasa-arvoisia vastakohtia, vaan ne ilmentävät sitä merkitysten muodostumisen väkivaltaista prosessia (Derrida 1988b, 48). Nurinkääntämisen tarkoitus on väkivaltaisen suhteen ymmärtäminen tarkastelemalla, miksi toinen pareista määrittyy oikeammaksi tai aidommaksi suhteessa toiseen (Enwald 2004, 269). Dekonstruktio on ylitettävä parempi/huonompi-asetelma purkamalla se. Purkaminen paljastaa hierarkian rakenteet, asettaen kyseenalaiseksi vallitsevat oletukset, jotka pitivät rakenteita pystyssä (Reynolds, 154). Se ei paljasta hierarkian piilottamaa oikeaa merkitystä vaan uudelleenmäärittää ja -järjestää merkityksenantoa.

Jälkien samanaikaisuuden ja poissaolon olemus asettaa binaariparit pysyvästi epävakaaiksi. Väkivaltaisten hierarkioiden perustana olevat suljetut määritelmät osoittautuvat huokoisiksi merkitysten rajoiksi, joita uhkaa uudelleenmäärittäminen. (Papadelos 2010, 89, 90.) Mies/nainen-binaariparin nurinkääntäminen tekee näkyväksi rakenteet, joiden ylläpitäminen vaatii paria määrittäviä alistamisen ja poissulkemisen prosesseja heteronormatiivisessa poliisissa. On puututtava parin tuottaviin rakenteisiin, eikä vain kääntää nurin, jotta miehen ja naisen sisältämät merkityksenannot kyseenalaistuisivat. Molempia voidaan käsitellä itsenäisinä termeinä tai ne voidaan yrittää neutralisoida, mutta suurin ongelma ei ole se mitä niille voisi tehdä, vaan miten puuttua heteronormatiiviseen poliisijärjestykseen, jossa niiden määritelmät muodostuvat (Berger 2013, 77; Papadelos 2010, 106, 107.) Vastaparit eivät ole muodostuneet niin luonnostaan eivätkä välttämättä ole aina niitä edes olleet. Binaariparit kuten mies/nainen tai heteroseksuaali/homoseksuaali ovat kaikessa laajuudessaan niin yksinkertaistettuja, että nurinkääntäminen saattaa johtaa mihin tahansa. Se, mitä kulloinkin tarkoitetaan naisella tai miehellä ei ole itsestäänselvyys. Dekonstruktio ei paljasta vain kahden binaariparin välisen suhteen väkivaltaisuutta vaan vaikuttaa samalla kaikkeen muuhun, johon kukin binaaripari vaikuttaa ja on merkityksillään sidottu (Papadelos 2010, 95).

Binaariparien väkivaltaisessa suhteessa altavastaajaksi ei jää ainoastaan negatiivisemmin määrittyvä pari. Hierarkisuus vaikuttaa jälkien jättämisen kautta kaikkiin merkityksiin ja vastakkainasetteleuihin, joissa tuo hierarkiassa toiseksi määrittyvä on osallisena. Näin nurinkääntämisessä ei kohdistu vain kahden merkityksen kamppailuun. Se pitää sisällään

vastaparien luoman merkitysten verkoston, joka on niihin johtanut ja josta muut merkitykset ovat taas vuorostaan johtuneet. Vastaparien purkamiset horjuttavat välttämättä koko jälkien kudelmää. (Sedgwick 1990, 11.) Jälkien kudelmassa dekonstruktion uudelleenjärjestämiset vaikuttavat niin menneeseen nykyiseen kuin tulevaankin. Esimerkiksi heteronormatiivisen poliisin sisällä muodostuvan homoseksuaalisuuden normittaminen tuottaa parempaa ja huonompaa sekä normaalimpaa ja erikoisempaa homoseksuaalisuutta samalla tavalla kuin heteroseksuaalisuutta (Irwin 2010, 131). Asettuessaan vastakkain nämä kaksi käsitettä tuovat keskinäiseen luonnollisuuksien ja epänormaaliuksien värittämään väkivaltaiseen suhteeseensa mukanaan käsitteiden sisäiset väkivallat ja hierarkiat. Heteroseksuaalisuuden ja homoseksuaalisuuden hierarkian purkautuminen vaatii niitä määrittävien käsitteiden sisäisten latausten purkautumista sekä puuttumista niitä kontrolloiviin normatiivisiin rakenteisiin. Mitä latautuneempia käsitteet ovat, sen mutkikkaampi on dekonstruktio ja kauaskantoisempia voivat olla sen seuraukset ympäröivässä jälkien kudelmassa.

Derrida (1988b, 48, 49) ei väitä, että dekonstruktion paljastamista hierarkioista päästäisiin täysin eroon. Päinvastoin: dekonstruktion tarve on väistämätön sillä hierarkiat asettuvat aina uudelleen muodostaen uusia vastakkainasetteluita. Hierarkioiden paljastaminen pakottaa uudelleenmäärittämään sen, "mitä ei enää voi sisällyttää ko. edeltäneeseen järjestelmään" (Derrida 1988b, 48). Uudelleenmäärittely ei ole lopullista, vaan pitää jo sisällään uuden dekonstruktion siemenet. Näin merkityksenanto on jatkuvasti avoin uudelleenmäärittelylle ja siitä kamppailulle. Dekonstruktio on sen tunnustamista, ettei siitä koskaan tule valmista (Papadelos 2010, 93–94). Dekonstruktio tapahtuu sisältä käsin, horjuttamiensa rakenteiden kautta ja niiden strategioita lainaten. Tämä tekee dekonstruktioista myös aina alttiin epäonnistumiselle. (Papadelos 2010, 91; Derrida 1997, 24.)

#### **3.4.2.4. Dekonstruktio ja feminismi**

Dekonstruktiossa pyrkimyksenä ei ole asettaa horjutettujen, torjuttujen käsitysten tilalle uusia, parempia tai oikeampia käsityksiä. Lopputuloksena ei ole binaarioppositioiden korvaaminen utopistisella ideaalilla sukupuolesta tai sukupuolettomuudesta. (Elam 1994, 28, 30, 48, 54.) Kuten dekonstruktio toimiessaan saa aikaan pysyvää horjumista sellaisissa käsitteissä kuin sukupuoli ja seksuaalisuus olisi feminismiin pyrittävä horjuttamaan omia tapojaan käyttää naisen kategoriaa (Grosz 1997, 75; Elam 1994, 71). Dekonstruktion tarkoittama alkuperäisen jäljen puuttuminen ja normien luonnollisuuden kyseenalaistaminen

on sama kriittinen strategia, johon feminismi pyrkii keskeyttämällä heteronormatiivisen järjestyksen ylläpidon ja tuotannon prosesseja. Molemmat tähtäävät interventioon, joka avaa luonnolliseksi jäməhtäneiden valtasuhteiden ja merkitystenantojen vyyhden. Grosz (1997, 75) kirjoittaa dekonstruktion auttavan feminististä teoriaa kehittämään itsekriittisyyttä ja erityisesti tarkastelemaan oman määrittämisensä mekanismeja. Dekonstruktio osoittaa myös kritisoitujen yhteyksien ulkopuolelle asettumisen mahdottomuuden, pakottaen feminismin tunnustamaan oman osallisuutensa merkityksenantojen prosesseihin.

Dekonstruktio vaatii feminismiä kyseenalaistamaan omat tarkoituksensa, sillä se on interventio, joka pyrkii kääntämään kaikki hierarkiset suhteet pois tolaltaan (Jones 2010, 129–130, 136; Grosz 1997, 75). Joillekin feminismeille naisen ruumiillisen kokemuksen ja eletyn elämän kyseenalaistaminen purkamalla naisen kategorian luonnollisuutta on sama kuin näiden kokemusten merkityksellisuuden kieltäminen. (Irwin 2010, 129; Papadelos 2010, 106; Grosz 1997, 74–75). Ongelmia on tuottanut myös naisen kategorian dekonstruktion seurauksista feminismille naisten oikeuksia ajavana aktivisminä. Toisaalta feminismin kyky edustaa kaikkia naisia on ollut kyseenalaistuksen alla ilman dekonstruktiotakin esimerkiksi mustan feminismin tai antikolonialismin puolesta. (Papadelos 2010, 17, 97.) Se onnistuvatko feminismin tuottamat dekonstruktion instanssit olemaan poliittisia Rancièren sanalle antamassa merkityksessä ei ole itsestäänselvyys. Feminismi kokonaisuudessaan pitää sisällään sellaisia näkemyksiä, jotka arvottavat erilaisia ruumiita eri tavoin ja kieltävät toisilta oikeuden lukea itsensä naisiksi niin halutessaan. Dekonstruktio taas saattaa binaaripareja asettamalla luoda sellaisia kollektiivisia identiteettejä, joita ei edes ole olemassa. Vastakkainasettelut ovat niin laajoja ja yleistäviä käsitteitä, ettei nurinkääntäminen voi tapahtua ilman tarkempaa määrittystä siitä missä mielessä käsitteitä käytetään.

Feminismin ongelma dekonstruktion kanssa on nähdäkseni liiallinen takertuminen binaaripareihin ja dekonstruktion pysähtyminen nurinkääntämiseen. Liiallinen keskittyminen nais/mies-akselille saattaa vain vahvistaa sukupuolieron dikotomiaa ja toisaalta sivuuttaa halun kysymykset itsestään selvinä heteroseksuaalisuuksina. Heteronormatiivisen poliisijärjestyksen vaikutus on niin monitahoinen, että binaaripaarien muodostamien vastakkainasetteluiden kytkennät muihin merkityksenantoihin ja normittaviin käytäntöihin jäävät sivualalle keskittymällä yhteen väkivaltaiseen hierarkiaan. (Berger 2013, 77.) Derrida (1982, 3, 4) itse painottaa että kyse on merkitysten kimpuista, etteivät merkitykset koskaan



tarkoita vain yhdessä kontekstissa näkyviä suhteita ja jälkiä, vaan niiden muodostumista tilallisesti, ajallisesti ja kytköksissä muihin merkityksiin jälkien kudelmassa. Ongelmia tulee, jos kudelmaa ei pidetä näkyvissä samalla kun uudelleenjärjestetään sen osia, sillä muutokset koskevat kokonaisuuttakin. Tietyissä instansseissa binaariparien tarkastelu on hedelmällistä ja toisissa se sivuuttaa merkitysten monimutkaisemmat kytkökset poliisin sisällä.

### **3.4.3. Groteski ja dekonstruktio suhteessa toisiinsa**

Dekonstruktio ja groteski tähtäävät molemmat ajatukseen siitä, että täydellisyys esitykset niin sanotusti kaivavat verta nenistään ja kaatuvat lopulta omaan mahdottomuuteensa. Groteski käsittelee ideaalin ja sen ulkopuolelleen sulkemien ruumiiden suhdetta. Se on ylitsevuotava ja liioitteleva. Kuten dekonstruktioon liittyvä jälkien ja erojen kudelma sekin on jatkuvassa liikkeessä. Groteski ruumis ei ole koskaan kokonainen vaan siinä on aina jotakin kuolevaa ja jotakin tästä kuolemasta syntyvää (Bahtin 1995, 26). Tässä mielessä sen voi käsittää myös kuvaamaan sitä jälkien ja erojen kudelmaa, josta Derrida (1988b, 47) katsoo kaikkien merkityksien muodostuvan. Groteskin voi ajatella edustavan dekonstruktion sisältämistä binaaripareista sitä, joka aina jää hierarkiassa alakynteen. Suhteessa heteronormatiiviseen poliisiin ideaali klassinen ruumis näyttäytyy aina kulloisenkin ihanteen mukaisena pysyen ideaalin määrittämien rajojen sisällä. Groteski ruumis taas pitää sisällään kaiken, mikä jää rajojen ulkopuolelle, mikä näyttäytyy epätoivottuna ja rumana. Groteski muistuttaa epätäydellisyydestä, joka välttämättä jää yli täydellisyyttä määritettäessä. Aktiivisessa liioittelussaan se on kuitenkin enemmän, kuin binaariparien kamppailun häviäjä. Sen anteeksipyytelemätön olemus on myös dekonstruktion alku.

Siinä missä klassinen ruumis kieltää groteskin ruumiin olemassaolon, ei groteskillä nähdäkseni ole tarvetta siivota repimänsä klassisen ruumiin riekaleita pois näkyvistä. Näkyvillä ne toimivat varoittavan esimerkin tavoin tai pahimmassa tapauksessa kokoavat itsensä uudestaan. Samanaikaisuus on mahdollista sillä groteski "ylittää perustavia binaarioppositiota jakavan rajana" toimien sekä marginaalin että normaalin puolella ja uhaten saastuttaa oppositioiden muodostamien kokonaisuuksien luonnollisuuden (Pacteau 1999, 92). Saastuttaminen ylittävänä strategiana on se mihin dekonstruktionkin liikkeen tulisi jatkaa matkaansa nurinkäännön päätyttyä (Derrida 1988b, 48).

#### 4. Metodi: lähiluku

Kaikessa on kyse tai kaikki liittyy siihen mikä saapuu  
kaupittelemaan itseään sinulle, mikä vaikuttaa sinuun,  
mikä resonoi häiritsevästi. Ei koskaan ihan näkyvissä  
eikä näkymättömissä, norkoilemassa näkyvyyden,  
käsitettävyyden ja luettavuuden rajoilla...

(Jonathan Wolfreys 2007, 40)

Wolfreysin sitaatti koskee dekonstruktioa, mutta kuvaa hyvin myös lähilukua, joka toisin kuin dekonstruktio, on metodi. Enwald (2004, 294) kirjoittaa dekonstruktion muistuttavan lähilukua siinä, miten lukijan tulisi paneutua tekstin aukkoihin, ristiriitaisuuksiin ja katsoa rivien väliin. Lähiluvussa merkityksien muodostama jälkien kudelma avaa uusia merkityksiä ja sitoo analysoitavan tekstin sisälle kudelmaan. Missä teksti yrittää esittää olevansa irrallaan muista merkityksistä analyysin tulisi palauttaa se takaisin kudelman solmuihin. Häiritsevä resonointi on kiehtova ilmaisu. On annettava asioiden poukkoilla ja tuoda kuvaan merkityksiä, joita siitä ei häthätää ajattelisi näkevän – niitäkin, jotka eivät heti miellytä. Halusin alusta asti tehdä kuva-analyysia ja tutkia normien ilmenemismuotojen häirintää esteettisenä häirintänä. Tämä siksi, että ”riippumatta siitä, miten horjuva – – – miten avoin tulkinnalle – – – miten ylimääritelty teksti on, visuaalinen esitys on aina hiukan enemmän tätä kaikkea” (Sheriff 2011, 170). Kuva on samaan aikaan katsottavissa kerralla, että mahdotonta sisäistää kerralla.

Käytän metodina lähilukua melko samalla tavalla, kuin Annamari Vänskä (2006, 15) väitöskirjassaan sekä miljöömuotokuvia analysoinut Tutta Palin (2004), jonka tutkimuksesta Vänskä on ottanut omaan lähilukuunsa mallia. Lähilukua ohjaa tutkimuksen viitekehyksenä toimiva teoria, huomiot syntyvät ja värittyvät sen puitteissa. Kuten dekonstruktio, lähilukukin kokoaa itsensä aina uudestaan tulkinnan kohteiden vaihtuessa. Vänskan (2006, 15) mukaan lähiluku on hidasta ja vaatii ”teoreettista ja historiallista tietoa, jonka kautta yksityiskohdat alkavat puhua.” En tutki kuvia ympäristöstään erillisinä esityksinä, vaan pyrin suhteuttamaan ne eri konteksteihin, historiallisiin ja paikallisiin (Preziozi&Farago 2012, 35). Tämä tarkoittaa esimerkiksi töiden tekemisen konteksteja ja näiden suhdetta nykyhetkeen, muiden tulkintoja kuvista suhteessa omiini tai tekijöiden tulkintoihin. Teoreettinen tietoni perustuu feministiseen tutkimukseen taiteesta, sen historioista ja sukupuolesta. Yksityiskohdat

puhuvat niistä käsin katsottuna. Joidenkin kuvien kohdalla historiallinen tieto tarkoittaa myös kuvan ottajan tulkintojen huomioimista tai kuvien käsittelemistä osana kuvasarjoja, joista ne on valikoitu. Tämä tuntuu erityisen tähdelliseltä siksi, että kuvaajista lähes kaikki ovat taiteellisen koulutuksen läpikäyneitä ja oletettavasti tietoisia omista motiiveistaan työnsä suhteen. Merkitykset muodostuvat minun, kuvaajan ja kuvan vuoropuhelussa, niiden viitekehyksien ohjaamana, joita olen pitkin tutkielmaani kirjoittanut auki. L

Toisaalta ajan kontekstin ei tarvitse antaa sitoa lähilukua liian tiukasti. Lähiluku mahdollistaa myös kontekstista irrottautumisen. Palinin (2004, 37) kirjoittaa omassa tutkimuksessaan risteilevänsä ”aikalaiskeskustelujen ja...niiden suhteen tietoisien anakronististen näkökulmien välillä.” Sisäisiä ristiriitoja, vastustavia ääniä ja hankalia kysymyksiä voi löytää kaikesta ilmaisusta, kaikilta aikakausilta. Kuvia katsoessa on hyvä muistaa, että edistyksellisyys ja rajojen rikkominen vaihtavat muotoaan koko ajan yhteiskunnan määrittäminen rajojen laajetessa ja supistuessa. Kyseenalaistaminen ei ole ominaista ainoastaan meidän aikakaudellemme.

Lähiluku on metodi, jonka tarkoituksena on mennä ilmeisimpiä tulkintoja pidemmälle kiinnittämällä huomiota yksityiskohtiin, detaljeihin. Kuvaa ja sen tuottamia merkityksiä tarkastellaan epäolennaisilta vaikuttavien detaljien kautta (Palin 2004, 46, 55). Palin (2004, 46) pitää detaljeja äänekkäinä. Äänekkäitä niistä tulee detaljeiksi identifioimisen kautta, minkä jälkeen ”niitä ei ole enää mahdollista sivuuttaa”, niistä tulee ylitsevuotavia. Vaikka detaljien tärkeys korostuu lähiluvussa, ei tarkoituksena ole unohtaa kokonaisuutta jossa ne ovat osana. Palinin (2004, 55, 56) kannalta kokonaisuuden ja detaljin tärkeysjärjestyksellä ei ole väliä, sillä molemmat muodostuvat analyysissä, eikä kumpaakaan voi näin pitää ensisijaisempana. Detaljit eivät palaudu täysin kokonaisuuden osiksi, sillä niiden liikkeelle panemat ajatukset järjestävät kokonaisuuden uudeelleen. Määritelmä on hyödyllinen sillä se muistuttaa osien ja kokonaisuuden muokkaavan toisiaan analyysissä jatkuvasti. Lähiluku etsii ristiriitoja ja aukkoja käyttämällä aikaa kuvan katsomiseen, jotta ajatukset alkavat risteilemään ja poukkoilemaan. Sen tulisi tähdätä pintapuolisia ja itsestään selviä tulkintoja pidemmälle. (Vänskä 2006, 15; Palin 2004, 37.). Tärkeintä ei ole kuinka moni samaan tulkintaan päätyy vaan miten tulkintaan on päädytty. Yleisyydellä ei ole väliä, jos analyysiin on paneuduttu ja omat lähtökohdat tehty selviksi.

Olisi yksinkertaistamista väittää pelkästään epäolennaisen tarkastelun avaavan kuvan vaihtoehtoisille tulkinnoille. Jos lähiluvussa on ideana työntää nenä kuvaan ja huomata erilaisia asioita, niin olennaiset asiat nousevat mielestäni yhtä tärkeiksi kuin epäolennaiset. Erottelu olennaiseen ja epäolennaiseen on tietyllä tapaa turha, sillä ne saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa. Ja toisaalta analyysin kautta huomion kohteeksi nostettu epäolennainen saavuttaa olennaisen statuksen. Lähiluku metodina voi olla melkein mitä vain. Kontekstin huomioon ottaminen sitoo sen suurempiin suuntaviivoihin ja pakottaa olemaan kriittinen villeimpiä tulkintoja kohtaan. On mahdollista mennä liian lähelle ja unohtaa, että analysoidut teokset on ideoitu ja tuotettu osin tukahduttavienkin normien verkostossa. Vänskä (2006, 64) muistuttaa, että moniluentaisuus ja eri luentojen samanaikaisuus ei tarkoita sitä, että tulkinnat olisivat keskenään samanarvoisia. Omat teoreettiset viitekehykseni ja lukemani lähdekirjallisuus ohjaavat minua katsomaan tietyllä tavalla, kiinnittävät huomiota toisiin detaljeihin enemmän kuin toisiin.

## 5. Aineisto ja analyysi

Representoiminen on estetisoimista, mikä tarkoittaa muodon muuttamista. Se tarjoaa valtavan määrän valintoja, mutta se ei pidä sisällään valintaa jättää muuttamatta muotoa, jättää muuttamatta tai muokkaamatta mitä ikinä esitetään. Se ei voi olla puhdas prosessi, käytännössä.

(David Levi Strauss 2005, 9)

Länsimaisen feministisen taiteen tutkimuksen sekä sukupuolen teoretisoinnin viitekehykseen asemoimani lähiluku kohdistuu aineistoissani kuvien tuottamiin oletuksiin ja väittämiin sukupuolesta, sukupuolierosta sekä seksuaalisuudesta. Feministisen taiteen tutkimuksen valossa tarkastelen kuvia suhteessa feministiseen taiteeseen pakottamatta kuitenkaan taiteilijoihin itseensä feministisen taiteilijan leimaa. Kuvaajista Aurora Reinhardin työt käsittelevät laajasti sukupuolen ja seksuaalisuuden ongelmia, joten hänen sijoittamisensa feministisen avantgarden piiriin on helpompaa. Toisin esimerkiksi Alison Bradyn kohdalla, jonka kuvissa se, miten olen feminististä taidetta määrittänyt, on hankalammin löydettävissä selkeänä määrittäjänä. Seuraan lähiluvussani Kellyn (1996, 178) kuvausta feminismiin

vaikutteiden filteroitumisesta taiteesta, sikäli kun feministisen avantgarden tutkiminen ei välttämättä tarvitse kohdistua feministeiksi tunnustautuviin taiteilijoihin. Sukupuoli ei tee taiteilijasta tai hänen tekemästään taiteesta automaattisesti feminismiä. Yhtälaila joku voi väittää tekevänsä feminististä taidetta ja onnistua siinä surkeasti, kun joku kieltää kaikki kytkökset feminismiin ja olla silti tärkeä osa käsityksiä avarrettaessa.

Feministinen taidehistoria käy edelleen sisäistä kamppailua sukupuoliessentialististen käsitysten ja ne kyseenalaistavien välillä (Hatt&Klonk 2006, 149–150). Pitämällä kiinni sukupuolesta järjestävänä kategoriana pystyn toivottavasti toistamaan edes hiukan toisin poliisijärjestyksen rajoja. Halusin tarkastella sitä, miten naisiksi määrittyvät tekevät näkyväksi sitä sukupuolen kategorian, johon heidät heteronormatiivisessa poliisissa lasketaan. Kuinka he neuvottelevat tilasta, jäsentävät naiseutta, käsittävät sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen tai sukupuolieron heteronormatiivisuuden vaikutukset ruumiiden käsitettävyyteen. Minua kiinnosti tarkastella juuri sitä, miten tähän sukupuolen kategoriaan luetut ihmiset jäsentävät naisruumista ja sukupuolta töissään – pysyvätkö he kahtiajaon sisällä, kyseenalaistavat sen vai ohittavat sen. Viidestä kuvasta neljässä kuvaajata ovat käyttäneet itseään mallina, vaikka vain yksi – Scheynius – heistä varsinaisesti kuvaa itseään.

Olen pyrkinyt kuva-analyysissani tarkastelemaan sukupuoleen liittyvää keskustelua sen eri tasoilla. Kaikki valitsemani kuvat eivät tutki sukupuolta naisena olemisesta käsin, vaan olen yrittänyt valita eri näkökulmiin tarttuvia kuvia. Seksuaalisuus, joka ainakin länsimaaisessa yhteiskunnassa on tiiviisti kytkeytynyt sukupuoleen on enemmän tai vähemmän esillä kaikissa kuvissa. Käsittelen sitä niiden kuvien kohdalla, joissa se tuntuu merkittävältä. Melkein kaikissa valitsemissani kuvissa niissä esiintyvien mallien ruumiit edustavat heteronormatiivisessa poliisijärjestyksessä normaaliksi määrittyvää naista, sikäli kun normaaliksi länsimaissa yleensä käsitetään valkoihoisuus, hoikkuus ja selkeästi feminiiniset ruumiilliset sukupuolimerkit. Normin mukaisen vartalon käytöllä on hyötynsä kuvissa. Kun ruumis ei juuri poikkea valtavirrassa saavat muut detaljit enemmän tilaa, sillä emme kiinnitä huomiota läskeihin, luurankoihin, epäsuhtaisiin ruumiinosiin tai karvoihin väärissä paikoissa. Normaali on oletetun luonnollisuutensa kautta huomaamattomampi ja sulautuu ympäristöönsä, sillä sen ei enää tarvitse vaatia itselleen näkyvyyttä tai ääntänsä kuuluville. Tämä ei ole ongelmaton ja käsittelen kuvavalintojeni puutteellisuutta tarkemmin yhteenvedossa luvussa 6.

Aineistoni koostuu kuudesta valokuvasta, joissa ainakin yksi malleista on jollakin tapaa tunnistettavissa naiseksi. Tunnistettavuudella tarkoitan tässä yhteydessä niitä visuaalisia sukupuolimerkkejä, joita käytetään merkitsemään ihmisiä miehiksi tai naisiksi. Kaikki kuvat ovat naisten kuvaamia, jotka on tunnistettu naisiksi saman prosessin kautta. Analysoimani kuvat poikkeavat toisistaan tyylillisesti ja aihepiireiltään. En vertaile kuvia keskenään enkä yritä sitoa niitä taidehistorian aikajanelle saati pitäytyä tiukasti tuon aikajanan rajoissa. Joidenkin kuvien olen ottanut huomioon myös tekijän itsensä tulkinnan oman työnsä merkityksistä. Tarkastelen osana sitä vuoropuhelua, jonka lähiluku pistää liikkeelle tekijän, kuvan ja katsojan/lukijan välillä. Kahta kuvista käsittelen osana kuvasarjaa johon ne kuuluvat (luvut 5.2 Ja 5.3 sekä liitteet luvussa 8).

Olen valinnut sekä itseään kuvanneiden valokuvaajien että muita malleinaan käyttäneiden kuvaajien kuvia. Kimiko Yoshidan kuvassa (luku 5.3 ja liite 2) mallina on ollut kuvaaja itse, mutta kuva ei sarjallisuutensa vuoksi ole varsinaisesti omakuva. Woodmanin kuvien kohdalla tilanne on sama. Omakuvan ja itseään mallina käyttämisen eroja erittelen myöhemmin Yoshidan ja Woodmanin kuvien kohdalla. Kaikki kuvaajat ovat länsimaista ja näin ollen altistuneet samoille kuvastoille, kuin itse olen ja tuntevat länsimaalaisen kulttuurin tavat naisen representaatioissa. Sama kuva saattaa herättää kulttuurisen tai historiallisen kontekstin vaihtuessa monia ja keskenään ristiriitaisia tulkintoja. Saman ajatuksen voi kääntää toisinpäin ja olettaa, että kun siirrytään kuvan tuottaneesta kontekstista toiseen, saattavat siihen alunperin ladatut merkitykset kadota, jos lukija ei niitä tunne. Ladatuilla merkityksillä en tässä viittaa varsinaisesti kuvaajan toivomiin luentoihin, vaan kuvien tuotantokontekstiin, jossa kuvaaja on kasvanut ja jonka kuvaustapoihin ja kuvastoihin hänet on totutettu. (Vänskä 2002, 118.)

**5.1. Alison Brady: kuva näyttelystä An uncertain nature, Massimo Audiello Gallery, New York, 08.01–28.02.2009.**



Alison Bradyn *An uncertain nature* -näyttelyyn kuuluvassa kuvassa naisen takapuolesta pursuu runsas kukkakimppu. Brady itse kertoo käsittelevänsä kuvissaan tilanteita, jotka ovat ryöstäytyneet käsistä vieden kuvien henkilöiltä tilanteen hallinnan (The Nymphoto Blog 2009; Pasulka 202). Näyttelyn muut kuvat käsittelevät mielestäni selkeämmin ympäristön hyökkäystä ruumista kohtaan, jossa ihmiset joutuvat tuttujen asioiden outouden armoille. Kukkia on muissakin kuvissa, mutta tämä on ainoa, missä ne näyttävän versoavan sisältä, eivät päälle hyökänneinä. Totaalisimmin hallinta on menetetty kuvissa, joissa ihmiset ovat joutuneet hallittujen ympäristöjen armoille kurittomien kodinkoneiden, esineiden tai kukkien hyökätessä heidän kimppuunsa. Yllä olevassa kuvassa tutun muuttuminen oudoksi kuitenkin kumpuaa ruumiista itsestään. Kurittomaksi ei heittäydy ympäristö vaan oma ruumis.

Kuvassa hoikan, valkoihoisen naisen takapuoli on kuvattu sivusta kukallista tapettia vasten. Naisesta on näkyvissä takapuolen ylä- ja alapuolella reisi ja alavatsa. Yläreunassa näkyvät hiusten latvat ja ruumis on lantiosta ylöspäin hieman takakenossa. Hiukset ovat ainoa näkyvä karvoitus kuvassa. Pitkät hiukset ja lantion muoto ovat sukupuolimerkkejä, joiden perusteella kuvan malli on tunnistettavissa naiseksi. Mallin takapuolesta kasvaa runsas ja värikäs kukkakimppu. Kukkien varsia ei näy lainkaan, minkä takia ne todella näyttävät kasvavan ulos,

eivätkä vain olevan reisien välissä puristuksissa. Kukkateema taustassa ja ulos tunkevana kimppuna yhdistyvät ruumiissa helposti feminiinisyyteen ja naiseen.

Kimppu tursuaa niin, että se näyttää tunkevan ulos sekä emättimestä että peräaukosta elleivät reidet piilota sisäänsä vain yhtä ammottavaa groteskia aukkoa. Keskittymällä pelkästään tähän osaan ruumista, Brady on tehnyt naisesta nimettömän. Takapuoli kimppuineen on keskellä kuvaa ja huomio kiinnittyy suoraan siihen. Valoa tulee sekä ylhäältä että takaa, jättäen reisien etuosan tummaan varjoon. Reidet näyttävät hieman liian vahvoilta ja suurilta kapeaan vatsaan verrattuna. Vasen käsi on lanteilla puristaen niin voimakkaasti, että sormet painautuvat ihoon, mikä voimistaa ulospäin suuntautuvan liikkeen mielikuvaa. Kuvaan on lavastettu absurdi tilanne, joka tekee näkyväksi heteronormatiivisen poliisin nairsruumiiseen kohdistuvat odotukset. Niihin viittaaminen näin, toistamalla niitä sanantarkasti, tuo kuitenkin eteemme klassisen ja puhtaan ruumiin sijaan groteskin. Vaihtaessaan eritteet kukkiin Brady ei varsinaisesti toista mitään väärin, sillä naisen eritteisiin kohdistuu monia tabuja hajuista kuukautisiin. Vaikka kukkakimppu periaatteessa voi kukkia molemmista aukoista kuvan mallin ruumiissa, se versoo kuitenkin takaapäin ja mielestäni voimakkaampi miellelyhtymä on siksi ulosteisiin eikä synnytykseen. Toisaalta tarkastelemalla kuvaa groteskin kautta on päästettävä kaikki eritteet irti. Kukkat kasvuun ja luonnon merkinä voisivat myös kieliä hedelmällisyydestä, kuukautisista ja synnyttämisestä, joka naisen ruumiiseen kohdun kautta liittyy. Keskityn siis pääasiassa ulosteisiin pitäen silmällä muitakin eritteitä.

Sillä, että kukat näyttävät olevan tekokukkia on väliä. Tämä katkaisee naisen ja luonnon yhdistämisen toisiinsa groteskin kannalta kierolla tavalla, sillä ainoastaan luonnon klassinen ruumis kykenee synnyttämään muovia. Kukkien luonnollisuus tulee esiin, jos takalan kukkatapetti rinnastetaan heteronormatiiviseen poliisiin. Niiden merkityksellistyessä tämän yhteisesti jaetun kukallisen, paperisen todellisuusfiktiokehystämänä, on mahdollista nähdä, miten kuvan naisen on kirjaimellisesti eritettävä kukkasia pysyäkseen käsitettävyyden piirissä. Vastaavia (mahdollisesti vähemmän fantastisia) esimerkkejä löytyy lisää: peräaukon valkaaisu, ihon valkaaisu, häpyhuulien muotoilu ja muu ruumiin muokkaaminen. Taustalle jäävä pastellinen kukkameri korostaa takapuolesta versovan kimpun keinotekoisuutta sekä yhteyttä normien rakentaman ideaalin, universaalin ja yksilöissä tarkentuvan ideaalin olemassaolon mahdottomuuden välillä (Barthold 2004, 812). Heteronormatiivinen



poliisijärjestys on normalisaation prosessi, joka säätelee sitä millaiset ihmisruumiit ovat ymmärrettäviä tai äärimmilleen kärjistettynä edes ihmisiä (Butler 1999, 23). Kukkatapetti edustaa näin "normeista muodostuvia ymmärrettävyyden ehtoja, käytäntöjä, joista on tullut ennaltaoletettuja, joita ilman emme voi kuvitella ihmisyyttä ollenkaan" (Butler 2004, 57).

Ulos kasvavan kukkakimpun ajatus on mielenkiintoinen juuri siltä kannalta, ettei poliisi tunge kukkia ihmiseen. Se ei tuki groteskin ruumiin aukkoja vaan pakottaa ihmiset itse puskemaan kukkia sisältään aukkojen peitoksi. Tekokukkia, maatumatonta jätettä, joka ei kasva mistään vaan loisii, elottomasti ja epäterveellisesti. Poliisijärjestys on jaettu niin, että kaikilla kukilla on oikeus kukkia, kunhan ne voidaan määrittää kukiksi (Chambers 2009, 6–8, 14). Bradyn kuva ei puutu erilaisten ruumiiden näkyvyyteen yksittäisinä tapauksina vaan siihen, millä tavoin normit sitovat ruumista. Normit toimivat itseään tuottaen saaden ihmiset toimimaan tietyllä tavalla, mutta myös ajattelemaan, että tuo tietty tapa toimia on luonnollinen ja oikeutettu (Ludwig 2011, 55). Ne konkretisoituvat silti erilaisissa ruumiissa eri tavoin, niiden asettamat rajat ovat eri tilanteissa erilaisia. Kukkien rinnastaminen tarpeettomiin jätteisiin on tarpeellinen kuvan sitomiseen normatiivisen väkivallan kykyyn kontrolloida sukupuolen käsitettävyyttä. (Lloy 2007, 136, 137; Butler 1999, xx, xx.i)

Tapettiin sulautuminen ulostekameleonttina on sitä vaikeampaa mitä lähemmäksi ulosteita ihminen poliisijärjestyksessään luokitellaan. Tässä kuvassa valkoihoisen nuoren naisen ruumiilla näitä vaikeuksia ei juuri ole. Valkoisuuden ja universaalin toisiinsa sitomat merkitykset mahdollistavat kuvan ruumiin ihmeellisen kyvyn olla ulostamatta ja vuotamatta verta, päästäen ulos sen sijaan kukkasia. Siinä on aukkoja (jostakin kukkien on tultava), mutta liian, liman, ulosteiden, veren ja muiden eritteiden olemassaolo on piilotettu. (Bahtin 1995, 28, 29.) Ideaalin rajoissa pysyvä naisen klassinen ruumis sulkee pois niitä naiseksi merkittyjä ruumiita, jotka epäonnistuvat ideaalin toistamisessa. Kuvassa on vaalea, hoikahko, nuoren näköinen naisen alaruumis. Sivuprofiilin takia mahdollista häpykarvoitusta ei näy. Bradyn kuvan analyysi tuskin kulkisi kuten nyt, jos siinä olisi ylipainoinen, karvainen, aasialainen takapuoli puhumattakaan siitä, että takapuolesta ei voisi sukupuolimerkkien avulla arvata sen sukupuolta. Lihavuus, ihon tummuus, karvaisuus, anorektisuus tai karvattomuus tuovat kaikki ruumiissa näkyville sen odotusten ja rajoitusten verkoston, jolla ruumiit poliisijärjestyksessä saavat paikkansa tietynlaisina ruumiina. Normin mukaisessa ruumiissa

ne on pyyhitty pinnan alle ja tämä klassinen ruumis on olemassa irrallaan normaaliuden kyseenalaistavista konteksteista.

Bradyn kuvassa groteski on kuitenkin jäänyt leijumaan ilmaan pahana hajuna vaikka näkyvillä on pelkkiä kukkia. Maailma päättyy taas ulostamaan kukkasia poliisin muodostamaa tapettia vasten. Tämä ideaalin saavuttanut klassinen ruumis on niin liioiteltu, että se ei-käsittävyyden uhallakin kiepahtaa ympäri takaisin groteskiuteensa. Kuvaa katsoessa ei voi olla ajattelemta miten fantastinen ajatus on, että toisten ruumiiden suoltaessa ruuansulatukselle kelpaamattomat ainekset ruskeina pötköinä ulos, toiset onnistuisivat suorittamaan suolistossaan kompostointia vastaavan teon muuttaakseen jätteen suoraan kukkasiksi. Tällaiseen neitseellisen sikiämisen olemassaoloon poliisijärjestys kuitenkin sortavimmissa, ahtaimmissa instansseissaan pyrkii. Tavallisesti ideaalin fantastinen käsittämättömyys on normatiivisen väkivallan kautta piilotettu, eikä heteronormatiivisuus kyseenalaistu. Brady on kuvassaan onnistunut tuomaan ideaalin mahdottoman saavuttamisen näkyviin yhtä ihmeellisellä kopiollaan. (Butler 1999, xx-xxi, 186, 192, 200.)

Kukat näyttävät kukkivan ulos naisesta. Niiden värikkyys luo mielikuvan kasvusta, liikkeestä ulospäin. Lantiota puristava käsi vahvistaa kuvaa ulos työntämisestä. En ole tässä analysoinut Bradyn kuvaa lainkaan siitä lähtökohdasta, että se käsittelee kuvan takapuolta seksuaalisen halun kohteena. Analyysissäni kuva keskittyy kukkien poistumiseen ruumiista ja niiden rinnastamiseen eritteisiin. Tästä näkökulmasta katsottuna keskiössä ovat eritteet ja niihin liittyvät tabut, eikä niinkään takapuoli itse. Jotta huomio kiinnittyisi takapuoleen ja antaisi kuvalle seksuaalisemman vireen, kukkien liikkeen pitäisi suuntautua sisään. Tämäkin suunta olisi voinut olla kiinnostava ottaen huomioon heteroseksuaalisen anaaliseksi yleisyyden pornossa. Viehtymys ruumiinaukkoon, joka normaalisti mielletään likaiseksi ulosteiden takia tai homoseksuaalisen anaaliseksi yhteydessä luonnottomaksi ja vääräksi aukoksi, on vähintäänkin mielenkiintoinen. Bradyn käsistä riistäytyneen ympäristön teema ei myöskään itselleni tue ajatusta raiskatusta ruumiista, johon sisään tungettu kimppu voisi yhdistyä. Itselleni ulos työntyminen oli kaikkein voimakkain mielikuva tämän kuvan kohdalla.

## 5.2. Lina Schenynius: kuvasarja “Personal-leftovers”



Lina Scheyniukselta olen valinnut kuvasarjan kuvaajan henkilökohtaisia kuvia sarjasta Personal-leftovers (henkilökohtainen-jämiä). Kuvat ovat ainoita, jotka määrittäisin perinteisiksi omakuviksi. Käsittelen sarjaa kokonaisuutena, mutta olen nostanut tähän yhden kuvan, jota käyn läpi erikseen (kuvasarja liitteessä 1). Kuva peilaa sarjan kokonaistunnelman välittämää kuvaa pienestä kiinteästä maailmasta. Kuva on myös ainoa tarkastelemistani kuvista, jossa on kaksi ihmistä ja jossa on mies.

Kuvassa alastomat nuori nainen ja mies pesevät hampaita kylpyhuoneen peilin edessä, käsittääkseni Scheynius poikaystävineen<sup>9</sup>. Kuva on otettu hieman yläviistosta ja pariskunta näkyy peilin kautta heijastuneena. Etualalla, keskellä kuvaa on ruusu vasten peilin ruutua. Kukka on ainut asia, josta on näkyvissä sekä heijastus että heijastuksen tuottaja. Kamera on naisen vasemmassa kädessä, mutta kuva leikkautuu yläreunassa ranteesta jättäen kameran ulos kuvasta. Vasemmassa reunassa on kylpyamme ja osa suihkuverhoa. Nainen ja mies seisovat melkein keskellä kuvaa, oikeaan reunaan jää avoinna oleva ovi kahvoineen. Ovesta avautuva huone on pimeä. Molempien päälaki leikkautuu ulos yläreunasya ja alareunassa heidän ruumiinsa näkyvät reisien puoliväliin. Nainen katsoo peiliin ohi kamerasta. Mies näyttäisi katsovan kameraan päin, mutta silmät ovat niin varjossa, että on vaikea sanoa

<sup>9</sup> Tätä tukevat kuvien luokittelu Personal-leftovers-kategoriaan, mutta myös se, että Scheynius kotisivuillaan toteaa kuvaavansa omaa ja poikaystävänsä elämää.

varmasti. Nainen seisoo edessä, mies takana. Naisen rinnat ovat näkyvissä, mutta etualan ruusu peittää sukupuolielimet. Mies on puoliksi naisen takana, käsi kiertyneenä omistavasti naisen lanteille. Miehenkin sukupuolielimet ovat piilossa, yhtä omistavasti naisen ruumiin peittäminä. Kuva on kirkkaasti valaistu salamalla, mikä saa suihkuverho hohkamaan valkoisena ja tekee varjoista selkeärajaisia.

Kuva on otettu yläviistosta eikä nainen katso etsimen läpi mitä kuvaan on rajautumassa. Tämä huolettomuus kuvaa ottaessa luo mielikuvan arkisen hetken tallentamisesta. Arkisuutta korostavat myös hampaiden pesu ja alastomuus. Naisen keskittynyt katse ja hieman jäykkä asento kielivät kuitenkin selkeästi tajusta siitä, että kuvaan on tallentumassa kaksi alastonta ruumista tilanteessa, johon muilla ei ilman kuvaa olisi pääsyä. Scheynius pysyy koko ajan kuvan/tilanteen hallinnassa kuvan ottajana. Katsoja ei asemoidu tirkistelijäksi, sillä asetelman intiimiydestä huolimatta se huokuu itsensäpaljastamista. Scheyniuksen kuvasarja on ruumiinosia, ihoa, palasia läheisyydestä ja kosketuksesta. Jo kuvasarjan nimi kielii siitä, että kyseiset kuvat ovat jotakin muuta, kuin työportfolion kuvat. Ne ovat henkilökohtaisia, jämiä – luoden kuvaa itsestään jollakin tapaa aidompina ja oikeasta elämästä kertovina. Sarjan rakentama maailma näyttäytyy pienenä ja tiiviinä, parisuhteesta koostuvana. Kuvat on otettu yhtä lukuun ottamatta sisätiloissa. Vesi ja kylpyhuone ovat läsnä useassa kuvassa, kuten myös sänky – molemmat läheisyyttä, intiimiyttä ja alastomuutta korostavia tiloja. Osassa kuvia kamera työntyy kiinni ihoon ja kasvoihin.

Ruumis on yleensä näkyvillä vain osina, kuvan reunojen leikkaamina. Isossa osassa kuvista on tähänkin nostamani kuvan mies. Scheynius joko näkyy kuvissa tai ei, silti näkymättömänäkin hänen läsnäolonsa on selvä. Kuvissa, joissa kaksi ihmistä kohtaavat toisensa, kohtaaminen on koskettamista ja halua. Missä näkyy ainoastaan mies, sama halu on kuvattuna kielten siitä, että halun aiheuttaja ja kuvan ottaja on paikalla. Henkilökohtainen on alleviivattua, mutta ei salaista. Se ei vain näytä kuvia naisen ja miehen suhteesta vaan tuo suhde itse asettuu kuviin ja poseeraa kameralle. Se mitä nuo kaksi ovat suhteen ulkopuolella tai seinien ulkopuolella ei ole olennaista – olennaista on ihon kohtaaminen ja tuon kohtaamisen tallentaminen ja vakuuttaminen. Sarja on kuin päiväkirja yksittäisistä hetkistä.

Mielestäni naisen kuvan käyttäminen taiteessa, hänen ruumiinsa esittäminen merkitsijänä [given as a signifier], on erittäin ongelmallista. Suurin osa naistaiteilijoista jotka ovat esittäneet itsensä jollakin tavalla, näkyvästi, omassa työssään ovat olleet kykenemättömiä löytämään sellaisia etäännyttämisen keinoja jotka ylittäisivät tavallisimmat representaatiot naisesta katseen kohteena tai, jotka kyseenalaistaisivat ajatuksen feminiinisyydestä ennalta määritettynä entiteettinä.

(Kelly 1996, 67)

Scheyniuksen kuvien ongelma on, etteivät ne pysty ylittämään Kellyn mainitsemia paikkoja, vaan jäävät heteronormatiivisen poliisijärjestyksen osoittamiin paikkoihin. Kuvissa naisen feminiinisyyden on naisellista ja maskuliinisuus miehekästä ilman, että kummankaan sisältöjen pitäisi käydä normien ulkopuolelle. Naisen ja miehen raja piirtyy hyvin selvästi. Kuvan kukkakin on niin sopivasti naisen alaruumiin päällä, ettei ole kovin vaikea vetää yhteyttä Eevaan ja Aatamiin, heteroseksuaalisuuden kristilliseen ykköspariin. "Feminiinisyyden myyttien ja merkkien esittäminen ja sen kutsuminen kritiikiksi. Mielestäni olisi tunnustettava että tietyt dekonstruktiiviset strategiat – – – huolimatta siitä miten tarpeellisia ne joskus ovat olleet, ovat tulleet historiallisen tiensä päähän" (Baker&Daly&Davenport&Larson&Sundell 2003, 61–62). En väitä, että Scheynius yrittäisi kuvillaan kritisoida heteroseksuaalisuuden normittavaa vaikutusta. Kuvat kuitenkin osoittavat sen vaikeuden, jonka alastoman naisen ruumiin minkään merkitsijänä käyttäminen asettaa taiteilijalle.

Kuvat jäävät päiväkirjamaisiksi merkinnöiksi yhdestä suhteesta. Niissä alastomuus tuntuu liian alleviivatulta ja mukavuus oman seksiaktin näyttämisestä hieman väsyneeltä. Kova valo alastomalla iholla ei kieli groteskista ruumiista, ei avoimuudesta ja lihallisuudesta vaan korostaa parin heteroseksuaalista omistussuhdetta toisiinsa ja kielii lähinnä oman halun vahvistamisesta muulle maailmalle. Siihen maailmaan, jossa aika näyttää pyörivän ainoastaan kahden ihmisen ympärillä ei mahdu mitään groteskia ruman ja surullisen, ikävän tai kivun muodossa. Alastomuus itsessään ei ole groteskia. Kuvissa iho on siloinen pinta, ei hikeä tai spermaa tai muita eritteitä. Kuvat pysyvät koko ajan tietyn rajan toisella puolella, niiden rakentama maailman on niin irrallaan ajasta tai paikasta, että kontekstistakin on tullut liian groteskia niihin.

Kimiko Yoshida toteaa, ettei omakuva ole "reflektio itsestä, vaan reflektiota oman itsensä representaatiosta" (Ribettesin 2007 mukaan). Scheyniuksen kuvat eivät pääse yli omasta itsestään. Kuvissa ei tapahdu Yoshidan mainitsemaa ajatusta omasta itsestä representaationa, suhteessa sen representaatioihin kenen tahansa silmissä kenelle tahansa tehtynä, vaan niissä on itse. Kuvien maailman pienuus tulee monesta eri seikasta. Se tulee lähikuvista, ruumiin palastumisesta vain tiettyihin osiin niin, että itsensä tarkastelu on läsnä. Monet kuvista ovat rakeisia ja niissä on käytetty liike-epätarkkuutta. Kuvissa, joissa Scheynius on yksin, hän on keskittynyt kokonaan itseensä: varjojen luomiin kuviin ihossa, hiusten liikkeeseen ja kasvojen kosketukseen seinässä. Mies jää etäisemmäksi, sillä hän on suhteessa naiseen jokaisessa kuvassa. Sisätilojen käyttö ja kahden ruumiin jatkuva koskeva läheisyys rakentavat kuvaa tilasta, joka on pieni ja turvallinen.

Scheyniuksen kuvista lueattava naisen itsevarmuus suhteessaan mieheen ja seksuaalisuuteen, omassa ruumissaan olemiseen ja tasa-arvoon suhteessa ei ole ollut itsestään selvä asia länsimaissa kovin pitkään, eikä ole sitä jokaiselle vielääkään. Tässä suhteessa kuvia voi pitää feministisenä taiteena, muttei feministisenä avantgardena. Ne eivät yritä puuttua naiseutta sekä negatiivisena että positiivisena kategoriana ylläpitävän poliisin käytäntöihin (Frost 2010, xvi ; Seppä 2002, 58, 60). Ne ovat liian kietoutuneita sukupuolen ansaansa, mukavuuteensa heteroseksuaalisen normin toistajina. En tarkoita sitä, että heteroseksuaalisuus täytyisi ajatella epänormaaliksi tai itsensä mieltämien naiseksi olisi väärin. Normaali ruumis on aina normaalin lisäksi epänormaaliuden piilottaja tai sen kieltäjä, mikä tekee sen esityksistä välillä liiankin helppoja kritiikin kohteita. Scheyniuksen kuvat kuitenkin sellaisenaan vain vahvistavan tietynlaisten ruumiiden olemassaoloa ja tietynlaisen seksuaalisuuden normaaliutta. Toisaalta niiden hieno narsistisuus kieltää minkäänlaiset yritykset esiintyä universaalina naisena. Tässä mielessä normatiivista ruumista lähes pilkulleen toistava Scheynius ei kuvillaan piilota muunlaisten ruumiiden olemassaoloa, ainoastaan todistaa omansa.

Dekonstruktio on kuvasarjassa jäänyt puolitiehen. Nainen ja mies valtasuhteina ovat kääntäneet toisensa ympäri ja päätyneet samalla viivalle pyyhkien väkivallan näkymättömiin. Scheyniuksen kuvissa on positiivinen muutos, niiden nainen ei alistu. Niissä ei kuitenkaan näy minkäänlaista kyseenalaistusta naiseuteen ja miehuuteen liittyvistä normeista. Sukupuolen kahden kategorian väkivaltainen olemassaolo toistensa merkitsijöinä ei konkretisoidu

(Derrida 1988b, 48). Pienuus ja intiimiys kertoo siitä, ettei binaariparien muodostuessa niiden sisällöstä kysytty mitään – nainen ja mies ovat luonnollisesti nainen ja mies. Sitä todistavat alastomat ruumiit, näkyville tulevat sukupuolielimet ja seksiakti. Alastomuus on toisenlaista kuin Woodmanin kuvissa. Scheyniuksen kuvissa se on todiste sukupuolesta. Liike-epäterävyys ei tee häilyvää persoonaa vaan häilyvän tilan, ympäristön. Narsistinen katse parisuhteeseen ja omaan ruumiiseen pyrkii dekonstruktion valossa pyyhkimään pois jälkiä, katkomaan yhteyden kudelman.

### 5.3. Kimiko Yoshida: kuvasarja Self-portraits 2005 ja koko kuvasarja Bachelor Brides/Intangible Brides



Ruumis on, kuinka sen nyt sanoisi, kokemus sanan epävakaimmassa (voyageur) merkityksessä; se on kehyksien, avautumisen [dehiscence, kasvit. termi], sijoiltaanmenojen kokemus.

(Jacques Derrida, Brunette&Davisin 1994, 15 haastattelemana)

Olen nostanut tähän esille yhden kuvan Kimiko Yoshidan jatkuvasta Bride-kuvasarjasta, jonka ensimmäiset kuvat ovat jo vuodelta 2000. "The Papuan Bride. Self-portrait, 2005" on sarjasta

kuvia, jotka on Yoshidan kotisivuilla otsikoitu Self-portraits 2005. Kuvan on tässä vain esimerkkinä. En käsittele yhtäkään sarjan kuvaa varsinaisesti yksinään (vrt. Scheyniuksen kuvan analyysi) vaan sarjan muodostavina osina. Olen ottanut esimerkeiksi muitakin sarjan kuvia, joiden nimet olen merkinnyt erikseen alaviitteisiin. Kuvat löytyvät luvusta 8 liite 2. Toivon että tämä otos antaa paremman kuvan sarjallisuuden ja erojen leikistä kuvasarjassa kuin pelkkä teksti. Yoshidan omakuvat ovat omakuvia kuten Woodmanin kuvat, hänen ruumiinsa toimii kuvien kokonaisuuden välittäjänä ei kuvana Yoshidasta. Mielestäni Yoshidan omakuvat eivät ole niinkään oman itsensä katoamista kuvaan, vaan ajatus siitä, ettei kuvan takaa löydy mitään. Yoshida sanoo käsittelevänsä identifikaatiota, ei identiteettiä, kysymällä ”kuinka monta minä olen” (Art Absolument 2006). Kuten Woodmanille (l. 5.4) myös Yoshidalle oman itsensä käyttäminen mallina on kätevintä ja nopeinta ei itseisarvo (Afrostyle 2012).

Sarjallisuus toimii kantavana ideana Yoshidalle. Jokainen kuva on nimetty bride-sanana (morsian) lisäksi jollakin sitä määrittävällä sanalla. Yoshidan kotisivuilla kuvat on ryhmitelty Self-portraits-otsikolla, mutta Yoshida viittaa sarjaan teksteissä nimillä Bachelor Brides ja Intangible Brides (Yoshida 2003; Ribettes 2007). Monesti kuvien otsikoiden nimet on otettu jostakin kulttuurista tai maanosasta, johon liittyviä esineitä Yoshida on pukeutunut kuvissa ylleen. Usein kuviin on kirjattu myös esineiden käyttötarkoitus ja aikakausi. Toisinaan otsikko viittaa länsimaisen taidehistorian merkkiteoksiin, joihin Yoshida tekee viittauksia (ei vuoden 2005 sarjassa). Jokainen kuva on myös nimetty omakuvaksi. Sarja muistuttaa osin valtavaa antropologista kartoitusta tai vanhoja kuvia ’primitiivisistä’ kansoista, osin muotikuvia. Missä Yoshidan kuvat eroavat kolonialisoivista, ei-valkoisuuden toiseutta ja kehittämättömyyttä esittelevistä kuvista, on se uhmakkuus jolla Yoshida monista kuvista katsoo kameraan (valokuvan ja kolonialismin suhteesta ks. Price 2000, 68–70; Ramamurthy 2000, 188–189; Davidov 1998, 40, 118, 126–127, 187). Yoshida on asettunut kuviin itse, ei tullut kuvatuksi ilman valintoja näkyvyydestään. Yoshidan merkillinen universalismi ei näyttäydy tässä yhteisen ihmisyyden tai sisaruuden väittämän kautta, vaan Yoshidan itsensä katoamisena morsianten moninaisuuteen.

”The Papuan Bride. Self-portrait 2005” on hyvä esimerkki siitä miten Yoshida rakentaa bride-kuvat. Aina melkein – muttei aivan – sama etäisyys, kuvakulma, valaistus. Aina sama pyrkimys monokromaattisuuteen, vaikka hallitsevat värit vaihtuvat. Aina sama malli, aina sama rajaus



neliöön. Esineet ja tarpeisto vaihtuvat, värimaailma vaihtuu, kokoavan ajatuksen pysyessä aina samana – “samat kasvot ovat toistuvasti kuvattuina mutta ne eivät koskaan ole identtiset itsensä kanssa. Mitä enemmän hahmoa toistetaan, sitä erilaisempi siitä tulee [itsensä kanssa]” (Yoshida 2012). Aina on seuraava kuva, joka toistaa erilailla kaikkia edeltäneitä kuvia, toistuu eri tavalla. Yoshidan kuvat seuraavat Derridan toiston väistämätöntä kohtaloa. Toisto on aina hieman erilainen seuraavassa muodossaan, sillä sen kyky viitata on rajallinen, joten jokainen toisto on eräänlainen hienovarainen sijoiltaanmeno. (Berger 2013, 34) Yoshidan kuvista muodostuu hiljalleen eräänlainen toisin toiston hidastus, jossa unohtuneen alkuperäisen viittauskohteen rajat ovat jatkuvassa liikkeessä. Kuvista muodostuu yhden ihmisen ruumiin kattama yhteisesti jaettu, jonka laskuvirhe on jatkuvassa kyseenalaistumisen tilassa – sarjahan jatkuu koko ajan.

Yoshida on kuvissa yleensä kohtisuoraan kameraan päin, mutta katse liikkuu kuvasta toiseen. Välillä se on uhmakkaasti suoraan ja leuka nostettuna ylös, välillä se on käännetty alaspäin, välillä silmät kierossa tai kiinni. Katse ei ole mielestäni alistuva, mutta joissakin poispäin katsovissa Yoshidoissa tulee yllättäen sitä epämukavuutta, mitä antropologisten tai etnisyyttä tutkivien ja esittävien kuvien malleissa voi nähdä. Yoshida itse ei puutu tähän aspektiin teksteissään tai haastatteluissa. Hänelle katse ei ole tunkeileva vaan mahdollisesti yksi ulottuvuus häntä itseään. Yoshida on tehnyt valinnan astua kameran eteen ja hän tekee sen kadotakseen ja näyttääkseen, ettei kuvan takana ole alkuperäistä Yoshidaa, johon koko sarja voisi romahtaa. Kuten dekonstruktio, Yoshida yrittää olla yhtäkaikaa kaikki eikä mitään, tehden näkymällä näkyväksi sen mitä ei voi näyttää (Derrida 1988a, 5). Yoshidan morsiamesta tulee *différance*a tavoitteleva kuva, sen lopullisen kokonaisuuden lykkääntyessä tuonnemmaksi.

Kuvissa Yoshida vaihtaa taustojen ja itsensä väriä, pyrkien monokromaattisuuteen, joka ei kuitenkaan ole aivan täydellistä. Aina on jokin väripilkku tai kohta joka nousee esiin taustan ja Yoshidan ihon muodostamasta yhteensulavasta pinnasta. Usein se on asuste tai koru, välillä eri värillä maalatut huulet tai silmät. Bride-sarjan kuvissa Yoshida on yleensä yläruumis paljaan. Kuvat rajautuvat alareunasta rintojen kohdalta jättäen ne vuoroin piiloon ja välillä näkyville. Paljas iho ei ole alleviivattu ominaisuus kuten Scheyniuksen kuvissa, sillä maalattuna se sulautuu taustaan. Iholla ei kuvissa ole merkitystä. Rinnat eivät korosta sukupuolta näkyessäänkään, niiden näkyvyys tai näkymättömyys tuntuu sattumanvaraiselta muuten hyvin kontrolloiduissa kuvissa. Yoshidan etäisyys kuvissa liittyy välillä asusteiden

mahduttamiseen kuvaan. Yhdessä kuvassa<sup>10</sup> korkea päähine vaatii astumisen kauemmaksi. Yhdessä kuva on otettu hieman yläkulmasta<sup>11</sup>, toisessa<sup>12</sup> Yoshida taas kumartaa kameraan päin esitelläkseen päähinettä. Yhdessä sarjan kuvassa<sup>13</sup> Yoshida onkin yhtäkkiä sivuttain, sillä päähineen koristeet ovat sen sivuilla. Välillä syväterävyysalue on hyvin pieni<sup>14</sup>, kuten Yoshidan kumartuessa kameraan päin. Nopeasti katsottuna sarja on yhtenäinen, mutta pieniä eroja alkaa katsomalla löytyä. Tällöin Yoshidan ja taustan värit sulautuvat vielä voimakkaammin toisiinsa.

Monokromaattisuus on Yoshidalla monimutkainen ajatus ajan ja lopullisuuden kadottamisesta (Art Absolument 2006; Ribettes 2007). Aika ei tarkoita käsittääkseni kontekstin hävittämistä vaan kuvan takana olevan läsnäolon hävittämistä kieltämällä lopullisuus. Katoaminen on ”mahdottomuuden, impotenttiuden ja turvattomuuden” hakemista sillä jokainen omakuva esittää itsensä sekä ”esiintulemisena” että ”poispyyhkimisenä” (Art Absolument 2006). Tämä katoamisen ja näkymisen ristiriitainen kietoutuminen toisiinsa tekee yksittäisestä kuvasta mahdottoman. Monokromaattisuuden väri voi vaihtua, mutta kuvat katoavat toisiinsa, edellisiin ja tuleviin. Turvattomuus ja kyvyttömyys impotentin morsiamen hahmossa on se täydellisen läsnäolon mahdottomuus mitä *différance* pyrkii kuvaamaan (Papadelos 2010, 90). Yoshida kieltäytyy konkretisoitumasta turvallisena ja kokonaisena, lopullisesti määriteltynä morsiamena.

Raot, intervallit, muutokset, lainaukset, rajat, lisäykset, kiteytykset, uudelleen haltuunottamiset, epäpuhtaudet, hylkäykset, torjunnat ja illuusiot jotka ovat yhtä identiteetin kanssa: alitajuiset kuvitellut identifikaatiot, sattumanvaraiset erilaisuudet ja tuntemattomat heterogeenisyydet.

(Ribettes 2007)

Kuvasarjan leikki erojen, toiston ja samuuden välimaastossa lähestyy Derridan pohdintoja *différance*sta ja jäljistä: tavoittamattomasta , jonka merkitys muodostuu siitä, mikä on vielä-

<sup>10</sup> The Yanomami Bride with a Tembe Neck Ornament and a Kayapo Headdress, Amazon, Brazil. Self-portrait, 2005

<sup>11</sup> The Phoenix Bride, China, XIX th Century. Self-portrait, 2005

<sup>12</sup> The Gelede Bride, Yoruba. Self-portrait, 2005

<sup>13</sup> The Yemeni Bride, Sanaa, early XX th Century. Self-portrait, 2005

<sup>14</sup> The Kenyan Bride with an Antic Mpooro Engorio. Self-portrait, 2005

tulossa ja jo-läsnä, muttei koskaan kokonaan läsnä sillä kaikkia merkityksiä ei ole vielä kussakin hetkessä tuotu olevaksi (Enwald 2004 82, 83, 87–89.). Sarja on kuvallistettu jälkien kudelma (Derrida 1988b, 34, 47). Jokainen kuvista on samanlainen, jokainen toistaa samaa hetkeä joka ei kuitenkaan ole sama, vaan aina hieman erilainen.

Yoshidan työn feministisyys tulee hänen tavassaan käyttää väärin esineitä, etenkin museoituja, satoja vuosia vanhoja esineitä joista osan käyttötarkoitukset määräytyivät varmasti tarkkojen sukupuolirajojen perusteella. Yoshida ottaa esineet ja käyttää niitä miten tahtoo, luoden morsiamia joiden häävaatetus ja peittävä huntu ovat aina hieman vinksallaan. Häät lykkääntyvät, morsian on turvallisessa limbossaan aina – vaikka omistussuhdetta avioliitossa perinteisesti isältä miehen omaisuudeksi vaihtava naisen ruumis on paikalla, se on verhoutunut väärin perinteisiin ja väärin merkkeihin, eikä ole varmaa onko morsiamesta vaimoksi ollenkaan. Yoshidan morsianten muiden kulttuurien objektien approppriaatio ei mielestäni ole kolonialistista. Jos kuvat ovat asetelmia eivätkä potrettteja, ne ovat etukäteen määriteltyjä rakennelmiksi ja keinotekoisiksi pysäytyksiksi (Ribettes 2007). Ne ovat rakenteita, joiden dekonstruktio on mahdollista, sillä ne ovat jo näkyvillä. Yoshidan kuvien asusteet vertautuvat stereotypioihin, normeihin, esineisiin, joilla voidaan koota identiteettejä ja merkitä esimerkiksi etnisiä ryhmiä. Nämä palaset kokonaisuudesta eivät voi kertoa kaikkea ja niihin nojautuvana identiteetistä tulee vaillinainen jälkien kudelma. Esineiden väärinkäyttöä ja Yoshidan sitkeän pikkutarkkaa tapaa pitää niistä kirjaa oikeilla nimillä asettuu vasten poliisia, joka tuottaa samanlaisia nimeämisen käytäntöjä piilottaen niissä tapahtuvat virheet.

Yoshida kirjoittaa enemmän kysyvänsä ”kuinka monta minää olen” kuin huutavansa ”minä, minä, minä” (Art Absolument 2006). Nähdäkseni feminismissä tuo minuuksien määrä ja niiden omaksumisen laajuus ei silti ole kaikille sama. Tämä on kriittisten strategioiden rajoite. Kontekstin huomioiminen tarkoittaa sitä, että eri taustoja vasten näyttäytyvät ihmiset ovat myös kritiikin keinoissaan näiden kontekstien rajoittamia. Niiden asettamat paineet ja tarinat on otettava huomioon, jos kritiikin todella haluaa sanovan jotakin poliisin vääryydestä. Poliisi toimii rajoittaen eri tasoilla ja eri ruumiita kohtaan eri voimakkuuksilla . Näin alistamisesta ja vääryyksistä puhuminen ei ole yleistettävissä jokaisella tasolla yleispätevään puheeseen sorrosta tai rajoista. (Phillips 2009, 4.) Erojen ja samuuksien suhde ei ole tasa-arvoinen kaikissa tilanteissa. Erityisesti feminismiin tasapainottelu universaalin

tasa-arvon vaatimisen ja kulttuuristen erilaisuuksien samanaikaisen tunnustamisen välillä on prosessi, jossa tulee kysyä myös erojen muodostumisesta. “kuka asettaa erilaisuuden ja samankaltaisuuden ehdot, kuka kontrolloi tällaisia representaatioita – – – kenen kustannuksella nämä globalisaatiot ja globalisaation vastustukset tulevat oleviksi” (Kaplan 1999, 143). Tähän kysymykseen Yoshidan kuvat eivät kovin selvästi ota kantaa.

Yoshidan valinnat taustojen ja ihomaalien väreissä eivät liity esineitä käyttäneiden ihmisten ihonväriin vaan esineissä <sup>15</sup> oleviin väreihin tai kontrastin<sup>16</sup> hakemiseen, jolla esineet nousevat esiin kätkien Yoshidan. Näin kuvissa ei ole ihmisiä joilla on ihonväri. Pinta on kuvissa aina selvästi maalia, jotakin muuta kuin iho. Tämä pintojen ja sen alta näkyvien ihon palasten ristiriita on välillä häiritsevä, sillä se luo kuvaa jostakin todellisemmasta joka paistaa alta. Haluan kuitenkin ajatella että Yoshidan maalaamaton iho siellä, auki oleva silmä täällä ovat enemmän jälkiä edellisistä kuvista. Se, että maalit saattavat Yoshidan työteliäässä kuvausprosessissa polttaa niiden alla olevan ihon kertoo omalla tavallaan jälkien kudelman liikkuvan kaikkiin suuntiin (Lynch 2010). Se ei ole eteenpäin kulkeva jana vaan tulevat merkitykset muokkaavat myös menneitä tavoilla, joita nykyisyys ei voi täysin määrittää. Kuvasarja muuttaa jatkuvasti kuvaa menneiden Yoshidojen representaatiosta, lisäten ei-vielä tulleeeseen tulevaisuuteen lisää ulottuvuuksia.

On mielenkiintoista, että niissä asusteissa, joilla on selkeästi peitetty naisten kasvoja, Yoshida jättää joskus ihonsa maalaamatta<sup>17</sup> tai jättää näkyviin silmän<sup>18</sup> joka katsoo suoraan kameraan. Silmät peittävän burkhan alla Yoshidan ei ole maalannut ihoaan sulautumaan kankaaseen. Sen sijaan kangas meinaa kadota taustaan, joka on saman värinen. Metallisen pääkoristeen takaa kiiluvat kaksi silmää, jotka kieltäytyvät menemästä piiloon. Niissä kuvissa, missä asusteet ja vaatteet näyttävät selvästi naisten vaatteilta, Yoshida ei näytä vievän katoamistempua aivan loppuun asti. Monissa kuvissa suu on auki. Vaikka päähine peittäisi silmät ja iho olisi maalattu, tuovat hampaat kuvaan särön muuten piiloutuneessa hahmossa. Avoimessa suussa on muutakin mielenkiintoista. Yoshida on kuvissa juuri sanomassa, tekemässä äänen joka jää kuvan asettamien rajojen takia läpi sarjan lupaukseksi puhumisesta.

<sup>15</sup> The Blue Yoruba Bride, Nigeria. Self-portrait, 2005

<sup>16</sup> The Silver Berber Bride, Morocco, early XX th Century. Self-portrait, 2005

<sup>17</sup> The Bukhara Bride with a Black Burkha. Self-portrait, 2005

<sup>18</sup> The Turkmenistan Bride, early XX th Century. Self-portrait, 2005

Olen keskittynyt analyysissani vain Yoshidan ajatuksiin identiteetistä ja sen kadottamisesta. Sen sijaan en ole keskittynyt pohtimaan miten käsitellä sitä, että vuoden 2005 Bride-kuvien esineistö on pitkälti yhdestä israelilaisesta museosta lainattua. Millä tavalla museot keräävät ja luokittelevat esineet? Miten esineiden keruuseen on vaikuttanut Israelin vähintäänkin ongelmallinen historia ja nykyisyys alueella? Yoshidan kuvien voisi tulkita ohittavan kaiken tämän yksinkertaistavalla kolonialismilla. En ole tutkinut tätä puolta kuvissa, sillä kuvat ovat asetelmia, eivätkä ne yritä ottaa museon paikkaa esineiden ja kulttuurien kuvaajina. Kuvat eivät ilmenna objektiivista tiedontuotantoa ja -lajittelua. Yoshidan projekti on mielenkiintoinen feministisen avantgarden kannalta. Yoshida yhdistää sekä taiteellista kekseliäisyyttä että sukupuolen ja identiteetin ongelmallistamista. Hänen kuvasarjansa viittaa selvästi antropologisiin kuviin eri kulttuureista, erityisesti primitiivisten kansojen kuvauksiin. Kuitenkin asettamalla kuvien päätekijäksi itsensä, aasialaisen naisen, hän muuttaa perinteisiä kuvauksia. Asettamalla esineitä väärin yllensä, välillä sekoittamalla niitä keskenään Yoshida antaa niille uusia käyttötarkoituksia ja uusia identiteettejä.

Ehkä kantava ajatus on se, miten pieni ja sattumanvarainen osa kustakin kulttuurista nostetaan esille, mihin takerrutaan oman identiteetin määrittäjänä ja mitä kaikkea pyyhitään pinnan alle eikä oteta huomioon. Mitä kaikkea historia pyyhkii pois nostaessaan esiin toisia asioita. Yoshidan työt eivät väitä näiden eri esille nousemien olevan keskenään tasa-arvoisia tällä hetkellä tai aikaisemmin, mutta se ei estä sitä etteivätkö kuvien rakentamat henkilöitymät voisi kysyä erimielisyydestä. Stereotypiat rakentuvat helposti muutamista palasista, joiden ajatellaan kuvaavan kokonaisuutta aidoimmillaan. Nämä palaset valikoituvat sattumanvaraisesti. Tuomalla jotakin samana pysyvää jokaiseen kuvaan joka on yhtä aikaa erilainen Yoshida muistuttaa siitä tasa-arvon ajatuksesta joka Rancièrelle on viime kädessä kaikkien tasa-arvoa riippumatta esineistä ja asuista joilla eroja merkitään (Rancièrè&Panagia 2000, 124).

#### 5.4. Francesca Woodman: kuvapari, molemmat otsikoitu "Untitled, New York 1979-80", 1979-1980

kuva 1



kuva 2



Jos minä olen huora, ajattelin, tuo sana ei oikeastaan tarkoita sitä, mitä luulet sen tarkoittavan.

(Lorelei Lee 2013, 203)

Olen valinnut Francesca Woodmanilta kuvaparin, jotka kuuluu sekalaiseen kuvasarjaan, jonka kaikki kuvat on otsikoitu "Untitled, New York 1979–1980". Kuvat 1 ja 2 ovat lähes samanlaiset. Haluan käsitellä niitä kuvaparina, sillä niiden parina luoma tunnelma eroaa erillisten kuvien tunnelmasta. Kokonaisuus, joka niistä välittyy, on työni valossa monisyisempi, kuin vain yhden kuvan välittämä. Enemmän kuin aikajana, ne tuntuvat olevan saman tilanteen kaksi eri kertomusta, jotka eroavat toisistaan vain pienin vivahtein. Olen lukenut kuvia osittain muita Woodmanin tuotantoa käsitteleviä tekstejä vasten ja myötäillen. Etenkin Abigail Solomon-Godeau (1991) esseen *Just Like a Woman* tulkinat eroavat omistani. Woodmanin työt perustuvat vahvasti sarjallisuuteen ja toistoon. Suurin osa kuvista on myös otsikoitu ainoastaan kuvauspaikkojen nimillä ja vuosiluvuilla, joten kuvasarjat voivat olla pidemmältä ajalta. Woodmanin kuvien kohdalla yksittäisen kuvan erottaminen sarjasta johon se kuuluu, ei tee oikeutta kuvalle (Baker&Daly&Davenport&Larson&Sundell 2003, 58). Olen katsonut Woodmanin kuvia laajemmin, sillä en halua pudota siihen kuoppaan, johon Solomon-Godeau tuntuu putoavan korostaessaan feminiinisyyden ja halun kohteena olemisen aihepiirien tärkeyttä Woodmanin töissä. Tämäkin on mahdollista, jos katsoo van tiettyjä kuvia. Kuvat näyttävät paljon humoristisempina ja vähemmän moralisoivina koko tuotannon läpi katsottuna, kuin yksittäisinä otoksina. Olen tähän kuitenkin tuonut vain kaksi kuvaa näytille.

"Se on käytännön kysymys. Olen aina käytettävissä.", totesi Woodman, kun häneltä kysyttiin miksi hän käytti itseään mallina niin usein (Rankin 1998, 35). Woodmanin kuvissa hänen ruumiinsa ei tunnu saavan persoonaa, se jää käytännön kysymykseksi. En koe sen henkilöityvän juuri kuvaajaan itseensä. Joissakin sarjoissa tämä korostuu sillä, että mallin kasvot ovat peitossa tai liikkeen hämärtämät. Kuvissa esiintyy myös muita ruumiita, joista jotkut muistuttavat hyvin paljon Woodmani. Tämä korostaa kuvissa esiintyvien ruumiiden nimettömyyttä ja henkilöyden häilyvyyttä. Ne ovat ruumiita, eivät varsinaisesti henkilöitä. Tästä syystä en tarkastele kuvia omakuvina. Tekemäni rajaus ei ole mitenkään ehdoton, sillä osa Woodmanin kuvista on selkeästi omakuvia. Omakuvallisuus korostuu nähdäkseni kuvissa vasta muiden ihmisten ilmestyessä kuvaan tämän viereen tai vaatteiden verhotessa ruumista.

Cabanasille (2001) Woodmanin kriittinen katse feminiinisyyden ja nainen/luonto-parin muodostumiseen tulee alistavien rakenteiden sisältä. Woodmanin leikillisuus pilkkaa häneen kohdistettuja odotuksia asettumalla kuvaajana sekä katsojaksi että malliksi. Cabanas (2001) löytää Woodmanin kuvista maskuliininen/feminiinen-binaariparin dekonstruktion tämän kieltäytymisessä pysyä paikoilla ja olemalla feminiininen oikealla, tunnistettavalla tavalla, vastustaen ”järjestävää katsetta ja pysäyttäen normatiivisen sukupuolittamisen”. Cabanas (2001) näkee tärkeänä Woodmanin selkeän yrityksen puuttua katsojan asemaan hämärtämällä omia rajojaan, mutta rinnastaa tämän ennemmin surrealisteen valokuvaan kuin aikansa feministisiin taiteilijoihin. Tässä suhteessa Cabanasin luenta antaa selkeästi motiiveistaan tietoisemman ja kypsemmän kuvan taiteilijasta kuin Solomon-Godeaun luentaa. Woodmanilta löytyy tämän kuvaparin lisäksi muitakin, joista voi lukea selkeitä viittauksia katseeseen, feminiinisyyteen ja sukupuolen määrittämiseen.

Alastomuus on yleinen ruumiin tila Woodmanin kuvissa. Se ei mielestäni ole kohdistettu kaikissa kuvissa mitenkään juuri naisen ruumiiseen, sillä ruumiin suhde tilaan tai kuvien tilanteisiin pyyhkii halun kysymykset näkymättömiin. Kuvissa on myös selkeää heiluntaa katsojaan viittaamisen ja katsojan sivuuttamisen välillä. Toisaalta Woodmanin kuvien yliolkainen suhtautuminen alastomuuteen saattaa nousta Cabanasin pohtimista kysymyksistä Woodmanin töissä. Alastomuus on intiimiä, mutta sitä voi katsoa myös röyhkeyden ja piittaamattomuuden kautta, sillä tuo ruumis on alaston joka paikassa. Alastomuudella on etunsa esimerkiksi ajattomuuden ja persoonattomuuden esittäjänä. Tilasta tulee merkittävämpi kontekstin rakentaja, kun ruumis on vaatteeton eikä anna vinkkejä historiallisista tai sosiaalisista yhteyksistä muuten kuin ihonvärinsä kautta. Tähän vaikuttaa myös kuvien mustavalkoisuus. Vaikka alastomuus on intiimiä se voi myös olla äärettömän persoonatonta, etenkin kun ottaa huomioon miten paljon Woodman käytti kuvissaan liike-epäterävyyttä ja jätti kasvot näkymättömiin. Näissä kuvissa intiimiys yhdistyy persoonattomuuteen ja nimettömyyteen kasvottomuuden kautta, mutta katsoja on silti läsnä. Woodmanin esittämä tilanne on tietoinen siitä, että sitä katsotaan.

Mustavalkoisissa kuvissa (1&2) Woodman makaa selin katsojaan pienellä sohvalla huoneen nurkassa. Sohva on pieni tyylihuonekalu. Sohvan yläpuolelle on ripustettu reiteen yltäviä sukkia, valkoiset ja mustat, yksi pari kumpiakin. Seinällä roikkuessaan ne muistuttavat kuivumaan ripustettua pyykkiä. Sohvan, ihmisruumiin ja roikkuvien sukkien lisäksi näkyvissä



on lämpöpatteri sekä ikkunan karmi, josta valo lankeaa Woodmanin ruumiille. Kuvien oikeasta reunasta erottuu jotakin valkeaa, mutta on mahdotonta sanoa onko kyseessä esine, kangas vai mikä. Lattialla ei ole mattoa. Sohva on työnnetty aivan huoneen nurkkaan ja se on selkeästi pienikokoinen. Etualan patteri ja Woodmanin ruumis näyttävät siihen verrattuna liian suurilta. Muiden huonekalujen puuttuminen edes osittain näkyvinä jalkoina tai käsinojina tai matonkulmina antaa vaikutelman tyhjästä ja pienestä huoneesta. Molemmissa kuvissa Woodmanilla on yllään pelkkiä sukkanauhoja ja sukat. Sukkanauhoja on ainakin neljät, joista kahdet ovat valkoiset ja kahdet mustat. Yhdet sukkanauhat ovat niin ylhäällä, että niiden täytyy osua jo rintoihin. Ilman kiinnikkeitä ne näyttäisivät rintaliiveiltä. Seinällä roikkuvia reisiin ulottuvia sukkia on enemmän kuin Woodmanilla jalkoja. Woodmanin jaloissa olevat valkoiset sukat on kiinnitetty kaksiin sukkanauhoista. Seinällä riippuvat sukat hipovat sohva ja ne menevät kuvan yläreunasta yli. Niistä tulee oudon elävä vaikutelma, aivan kuin näkymättömät ihmiset seisoisivat ilmassa Woodmanin yllä. Mustat sukat ovat harallaan, valkoiset hieman ristissä.

Kuvassa 1 Woodmanin jalat polvista alaspäin sekä kädet ja pää retkottavat sohvan reunojen yli. Jalkapohjat jäävät patterin taa piiloon ja kädet ovat osin ulkona kuvasta. Sohvan pieni koko verrattuna Woodmanin ruumiiseen saa sohvan näyttämään miniatyyriltä ja huoneen liian pieneltä kenenkään asuttavaksi. Valo osuu parhaiten jalkoihin ja kattoa kohti olevaan kylkeen, kädet ja pää jäävät varjoon. Kuvassa 2 Woodman makaa sohvalla pää ikkunaan päin jalat sohvan reunan yli. Jalat menevät yli kuvan oikeasta reunasta. Oikea käsi on kokonaan pois näkyvistä ja vasen käsi pitää kiinni oikeasta olkapäästä. Pää on vain puoliksi sohvan reunan yli. Asento ei ole yhtä hajamielisen näköinen kuin ensimmäisessä kuvassa. Vasemman käden ote oikeasta olkapäästä tekee ruumiin tietoisemman oloiseksi, se ei ole enää heittäytynyt tai tiedoton. Huomio kiinnittyy takapuoleen, joka on ainoa pyöreä osa muuten melko kulmikkaassa ruumiissa ja sukkanauhojen kehystämä.

Molemmissa kuvissa sohvan pienuus saa ruumiin asennon henkimään jäykkyyttä ja epämukavuutta, sillä se näyttää olevan juuri putoamaisillaan lattialle. Hajamielisyysden ja niille sijoilleen unohdetun tai viskatun ruumiin mielikuvaa tukee se, ettei sitä ole yritetty saada mahtumaan kuvaan kokonaan. Jalat ja kädet menevät vuorotellen ulos oikeasta reunasta asennon vaihtuessa. Asento ei ole pornokuvien tai alusvaatemainosten jäykkä ja tietoinen esitys. Sen sijaan Woodman näyttää olevan juuri putoamaisillaan liian pieneltä

sohvalta. Sukkanauhat eivät kaikki yllä jalassa oleviin sukkiin vaan riippuvat vailla kiinnekohtaa. Kuvassa on silti jotain etäisesti seksin kuvastoihin viittaavaa, ainakin alusvaatteisillaan makaavan naisruumiin muodossa. Kuvan groteski naisruumis tietää mihin sukupuolimerkkeihin viitata tuottaakseen haluttavan feminiinisyyden, mutta sen räikeä merkkien väärinkäyttö runnoo halun ja sen kohdentumisen sekä normalisaation prosessit alleen (Chaouli 2003, 58). Minulle kuvissa näyttäytyy ruumis, joka kieltäytyy Highmoren (2011, 95) sanoin ”hyväksymästä omaa paikkaansa” heteronormatiivisen poliisijärjestyksen antamilla ehdoilla. Woodmanin ruumis ei groteskissa asussaan mahdu sille tarkoitettuun paikkaansa.

Kuvia on mahdollista lukea mielestäni sekä leikillisinä että ahdistavampina. Ahdistavuus liittyy haluttoman ruumiin pakottamiseen, mielikuviin tiedottomuudesta tai poissaolevuudesta. Leikkivänä kuva esiintyy sen nyrjähtäneissä tavoissa esittää haluttavaa ja seksikästä.. Etenkin kuvaa 1 voi lukea asentojen sekä asusteiden käytön parodiana. Ojossa sojottavien käsien liike muistuttaa jo melkein venyttelyä, tosin kissamaista. Woodmanin kuvassa ovat läsnä oikeat haluttavuuden merkit, mutta ne on sekoitettu ja niiden määrää on paisutettu. Samalla, kun kuvaa katsoessa tunnistaa mihin yhteyteen tai millaisiin haluihin sen voisi liittää se tekee yhteyden mahdottomaksi olemalla ylitsevuotava. Kuvia on vaikea kutsua seksikkäiksi tai halua herättäviksi heteronormatiivisessa mittakaavassa. Niissä ovat läsnä kaikki oikeat elementit, mutta joko niitä on liikaa tai ne on esitetty väärin suhteessa normiin. Sukkanauhoja on neljät, sukkia roikkuu seinällä ja mallin asento on huolimattoman hajamielinen eikä tarjoavaan asentoon asettunut. Liian pieni sohva vain lisää outoutta. Kuva tekee pilkkaa heteronormatiivisista kliseistä, joilla halua tai haluttavaa ruumista esitetään. Woodmanin groteskista ruumiista ei tule freakia, sillä se keskeyttää normien vaatiman toiston jatkumon kieltäytymällä vahvistamaan katsojan normaaliutta (vrt. Thomson 1997, 62, 63).

Mielestäni näissä kahdessa kuvassa ei niinkään ole kyse siitä kuka katsoo vaan siitä, millaisilla lähtöoletuksilla kuvien tilanteita katsotaan. Halun herättämisen sijaan kuva kyseenalaistaa halun rakentumisen tietynlaiseksi ja miten se tekee muista haluista suhteessa itseensä ylettömiä tai naurettavia. Kuvan ylitsevuotavuus eroottisten houkuttimien käytössä tekee pilkkaa siitä, miten huteralla pohjalla on käsitys siitä mikä on normaalia, mistä voi kiihottua ja millaiset halut luokitellaan sairaiksi tai epäilyttäviksi. Miksi toisaalta ei olisi neljä kertaa kiihottavampaa neljät sukkanauhat eikä rintaliivejä? Jotta olisi mahdollista kutsua kuvan

halua normaalista nyrjähtäneeksi, on yhdyttävä mielipiteeseen siitä, että neljät sukkanauhat ovat kerta kaikkiaan naurettava tapa osoittaa seksikkyyttä. Siinä missä Solomon-Godeau näkee Woodmanin kuvan kritisoivan miehen katsetta hän ei missään vaiheessa selkeästi kysy, mikä tekee yhdenlaisesta seksuaalisuudesta normaalimpaa kuin toisesta. Hän tuntuu pitävän Woodmanin heteroseksuaalisuutta itsestään selvänä ja tämän tarkastelevan ruumistaan sen nuoruuden ja haluttavuuden merkkien kautta, jotka Solomon-Godeau (1991, 244) muistaa mainita.

Woodmanin tapa käyttää sukupuolimerkkejä toimii tässä toisin toistona – se viittaa normeihin, mutta tekemällä sen väärin se onnistuu kiinnittämään huomion itsensä sijasta halua seksuaalisuutta määrittäviin yhteyksiin (Chamber&Carver 2008, 155). Kuvan 1 ja 2 toisin toistamat seksiin ja haluun liittyvät merkit kertovat siitä, miten tarkkaa tällaisissa kuvastoissa on asusteiden, asentojen, eleiden ja taustan suhde toisiinsa. Alusvaatemainoksien on pysyttävä säädyllisyyden puolella ja pornon eri asteisiin kuuluvien kuvastojen toimittava samalla tavalla. Jokaisen kontekstin on tarjottava kylliksi tuttuja merkkejä, joilla ne on mahdollista sijoittaa oikeaan kategoriaan ja oman halun normalisointi tai sen erikoisuuden tunnustaminen on mahdollista. Woodmanin kuvan ruumis on groteski ruumis, sillä se tuo kaikki tähän liittyvät merkit esiin yhtäaikaan välittämättä kategorisoinnista. Se on räävitön huolettomuudessaan ja samalla se tekee selväksi, ettei sitä ole pakko lukea perinteisen normaalin heteroseksuaalisen halun kautta. (Connelly 2003, 15.)

Solomon-Godeaun (1996, 242) mielestä Woodman yrittää kuvissaan naisen katseen (eli omansa) kautta rakentaa kuvansa kuten mies katsoisi häntä. En ole samaa mieltä. Woodmanin kuvat eivät ensinnäkään ole omakuvia sanan perinteisessä merkityksessä. Ruumiit hänen kuvissaan eivät mielestäni ole universaaleja naisia vaan kuvien, sarjojen konteksteihin ja ajatuksiin sidottuja ruumiita. Woodmanin kuvien epäselvät ruumiit pyrkivät epämääräisyytensä ja kasvottomuutensa kautta syömään maata myös katsojan identiteetin alta (Cabanas 2001). Toisin kun Scheyniuksen kuvissa, Woodmanin kuvissa narsismi näyttäytyy erilaisena. Scheyniuksella se menee henkilökohtaiselle tasolle ja katsoja pääsee seuraamaan nimenomaan hänen ruumistaan, hänen elämänsä. Woodmanin kuvissa narsismi liittyy ruumiiseen vain niissä kuvissa, joissa ruumis on keskipisteenä, jotka selkeästi näyttäytyvät katsomisen ja katseen kautta tarkasteltuina. On muutenkin kyseenalaista olettaa ajattelun katseen olevan aina miehen. Se, että katse on suunnattu naisen ruumiiseen, ei

automaattisesti tee siitä haluavaa ja maskuliinista. Sen Solomon-Godeau (1991, 250) on valmis myöntämään, etteivät Woodmanin kuvat aina aseta katsojalle selkeästi naisen tai miehen katsetta.

Solomon-Godeaun tulkinnassa kuvan puitteet eivät saa sijaansa. Liian pieni sohva huoneen nurkkaan asetettuna ja huoneen karu tyhjyys on sivuutettu kaiken huomion kiinnittyessä sukkanauhoihin fetissin merkkeinä sekä ruumiin asentoon. Woodmanin kuvissa tilalla on väliä ja niissä esiintyvät ruumiit aina jonkinlaisessa suhteessa niihin. Siksi näidenkään kuvien näyttämöitä ei voi pitää satunnaisina tai toissijaisina. Kuvissa mielenkiintoista on huone, johon tilanne on rakennettu. Se ei ole se normaali pehmennetty pehmapornon näyttämö, jonka osittainen arkisuus tekisi katsomisesta mukavaa (Henning 2000, 236). Huone on liian karu ja tyhjä ja Woodmanin ruumis liian oudossa asennossa. Tällä kaikella on omassa luennassani enemmän vaikutusta siihen epämukavuuteen, jota kuva katsojassa herättää. Connely ja Chaouli lukevat molemmat groteskia niin, että onnistuakseen on groteskin pakotettava katsoja kyseenalaistamaan myös oma normaaliutensa (Chaouli 2003, 53, 56, 61; Connely 2003, 15).

Kun Woodmanin kuvien luenta käy enemmän kuvan 2 kautta, sen vivahteiden tuottamien mielikuvien kautta katsottuna, ei kuvapari näytä enää niin humoristiselta. Huolettomuuden ja heittäytymisen voi lukea myös paiskautumisena, tajuttomuutena, suojattomuutena ja alistamisena. Halusin tässä käsitellä lyhyesti myös tätä mielikuvaa, sillä se kertoo siitä, miten pienillä detaljeilla on vaikutusta luentaan, miten ne voivat tukea toisiaan tai asettaa toisensa ristiriitaan ollessaan vaikeasti luettavia. Kuvassa 2 Woodmanin käsi pitää kiinni olkapäästä niin, että kuvasta on aistittavissa turvattomuutta ja itseensä käpertyneisyyttä. Tämän voisi myös lukea merkkinä siitä, että seinä on niin lähellä ettei käsiä mahdu oikaisemaan, eikä otteessa ole mitään ahdistunutta. Kuvan 2 ahdistuksen ja käpertyneisyyden valossa kuvan 1 hajamielisyyden voi ajatella tiedottomuutena. Karu ympäristö alkaa korostaa epämiellyttävää tunnetta siitä, ettei kuvan tilanne ole siinä näkyvän ihmisen hallinnassa. Tämäkin luenta korostaa nähdäkseni kuvan potentiaalia heteronormatiivisen järjestyksen esiintuomisena. Se viittaa edelleen seksuaalisuuteen ja haluun, mutta kohdistaa huomion niihin normatiivisen väkivallan muotoihin, joilla erityisesti naisen seksuaalisuutta kontrolloidaan.

Netissä olevia pornokertomuksia tutkinut Susanna Paasonen (2007, 49–50) toteaa, että niissä kertomuksissa, joissa heteroseksuaalinen yhdyntä on raiskaus, korostetaan naisen ruumiin siitä huolimatta osoittamaa halukkuutta. Kertomuksissa nainen voi ilmoittaa kieltäytyvänsä, mutta hänen ruumiinsa kertoo totuuden Ruumis korostuu aidompana merkinä siitä, että nainen oikeasti haluaa vaikka sanookin ei. Pää ja ruumis muodostuvat erillisiksi yksiköiksi, joista lopulta raiskauksen aikana pää ymmärtää mitä todella halusi. Kertomuksissa raiskatun halun korostaminen oikeuttaa teon. Kyse ei tämän perustelun jälkeen edes enää ole halusta tulla raiskatuksi vaan raiskauksen tapahtumisen kieltämisestä kokonaan sillä perusteella, että nainen oikeasti halusi seksiä. Johdannossa kuvatut Slutwalkit saivat alkunsa vastaavanlaisista kommentteista, joissa raiskaus oikeutettiin tai hävitettiin sillä perusteella, että nainen kerjasi sitä. Normatiivinen väkivalta ilmenee myös fyysisenä väkivaltana silloin, kun se oikeutetaan normien muodostamien merkitysten seurauksena (Chambers&Carver 2008, 78, 80). Woodmanin kuvien ahdistavampi vire pitää näkyvillä sen ettei, outous tai ylitsevuotavuus ole oikeutus pakottamiseen ja väkisin alistamiseen.

Woodmanin kuvissa esteettinen häirintä kulkee kriittisten strategioiden tavoin ja mielestäni onnistuu siinä edelleen, vaikka kuvat ovat jo kolmekymmentä vuotta vanhoja. Woodman käyttää hyvin yksinkertaisia sukupuolimerkkejä ja toistaa periaatteessa ideaalia sekä mallin ruumiin sopusuhtaisuudessa että pitsihepenien käytössä, mutta yhdistää niitä sellaisiin detaljeihin, että lopputulos on kaikkea muuta kuin normaali. Näiden kuvien voima häiritsijöinä tulee myös siitä, miten tilannetta voi lukea molempiin suuntiin. Positiiviseen räävittömyyteen sekä kysymyksiin siitä, millaisia vaikutuksia alistamisen, alistumisen, passiivisuuden ja hyväksymisen kaltaisilla stereotyyppisillä ominaisuuksilla on siihen, miten ihmiset lukevat muita ihmisiä sekä tilanteita. Näitä ovat myös tietyn värisiin ruumiisiin länsimaissa liittyvät odotukset, yliseksuaaliset mustat naiset tai passiiviset alistuvat aasialaiset naiset. Ruodussa pysymätön groteski menettää positiivisuuttaan, kun groteskiudesta tulee friikkiyttä eikä tasa-arvoisuuden merkki jota karnevaaliperinne korostaa. Bahtinin mielessä eivät käyneet Thomsonin (2003) Freak Show'hun pakatut ruumiit, eikä luonnon ja villiyyden sitominen rasistisiin mielipiteisiin tummaihoisista. Erityisesti siirtomaa-aikojen ja orjuuden tuottamat stereotypiat mustista naisista (sekä miehistä) ovat tuottaneet hankalasti pysyviä stereotypioita.

### 5.5. Aurora Reinhard: “She's so feminine (on the bed)”, 1999.



‘Mitä, ottaen huomioon nykyisen asioiden tilan, minä voin olla?’

Tämä kysymys ei täysin tavoita kysymystä siitä, mitä on olla olematta, mitä on asuttaa ei-olemisen paikkaa olemisen kentällä.

(Judith Butler 2004, 58)

Aurora Reinhardin kuva *She's so feminine (on the bed)* kuuluu kuvasarjaan, mutta olen tässä halunnut käsitellä sitä yksittäisenä silläkin uhalla, että se menettää osan vivahteistaan. Minua kiinnostaa tässä tapauksessa juuri tämän yksittäisen kuvan ja kuvalle annetun nimen tekemän väittämän välinen villi ristiriita. Miten yksinkertaisesti kuvan ja tekstin toteamat heittävät pääläelleen niinkin vakaan ajatuksen vastakohdista kuin nainen ja mies. Reinhardin kuvassa dekonstruktio on edennyt nurinkääntämisen tilasta johonkin horjuvampaan pisteeseen, jossa Butlerin kysymyksen ”Mitä minä voin olla?” vastaus nähdäkseni antaa tuo näkyviin heteronormatiivisessa poliisijärestyksessä ei-käsitettäviä ruumiita.

Kuvassa on hämärä huone. Huoneesta on näkyvissä ainoastaan seinää vasten oleva kapea sänky, jonka toinen pääty ei aivan mahdu kuvaan. Huone, sänky ja petivaatteet tuovat mieleen isovanhempieni kesämökin. Muistikuvat ovat yhtä hämäriä kuin kuvan huone ja samalla tavalla saunan, kesän ja 80–90-lukujen vaihteen nostalgian värittämiä. Kuvassa on arkisuutta

ja normaaliutta korostava tunnelma. Sängyllä makaa vatsallaan käsivarsien varassa ihminen, jonka jalat ovat koukussa kattoa kohti. Asento on hieman lapsekas ja koominen, ei niinkään seksikäs tai kutsuva. Katse on ohi kameran, kuvan vasempaan laitaan, Pienillä muutoksilla kuva olisi seksikkäämpi, mutta nyt kokonaisuudessa on jotakin surkuhupaisaa ja koomista – hepeniset alusvaatteet mummolatunnelmissa liian pienellä sängyllä. Kuvassa on samaa vinksahantutta huumoria kuin Woodmanin kuvassa. Otsikon perusteella voisi heti olettaa, että sängyllä makaa nainen. Ei niinkään siksi, että tämä on otsikon mukaan feminiininen vaan siksi, että tämä on “she” eli naispuolinen. Kuvassa ei kuitenkaan ole selkeästi mies eikä nainen.

Ei-naisella-eikä-miehellä on päällään naisten alusvaate, ohut hihatton body. Toinen käsivarsi peittää rintakehän niin, että rintojen olemassolosta voi vain esittää arvauksia. Mallin ruumis on lihaksikas, ei liian iso ollakseen selkeästi ja pelkästään maskuliininen, muttei tarpeeksi muodokas tai siro ollakseen pelkästään feminiininen. Asento ja valon niukkuus vaikeuttavat tunnistamista vain anatomisia sukupuolimerkkejä seuraamalla. Hiukset ovat lyhyet, eikä malli ole selkeästi naisten eikä miesten. Kaikki mallissa on sulava sekoitus miehen ja naisen sukupuolimerkkejä niin, että sukupuoli jää epämääräiseksi. Se ei kuitenkaan ole epämääräinen häiritsevällä tavalla. Häiritsevää on se, että otsikossa puhutaan naisesta, mallilla on naisten alusvaatteet päällään, mutta hänellä on viikset. Sukupuolen epämääräisyys ei ole enää turvallista epäselvyyttä. Nyt ruumis on mahdollisesti jompi kumpi tai pahimmassa tapauksessa jonkin asteinen sekoitus molempia. Sukupuolittava persoonapronomini, feminiinisyyttä alleviivaava otsikko ja viikset samassa kuvassa pysäyttävät sukupuolittamisen. Ilman viiksiä olisin luultavasti lukenut kuvan mallin naiseksi. Enkä olisi ajatellut asiaa samalla tavalla jos kuvalla ei olisi nimeä. Kaiken tämän valossa on vaikea sanoa onko kyseessä parrakas nainen, transsukupuolinen, feminiininen mies, transvestiitti (viikset vai alusvaatteet). Toisaalta kuva herättää myös kysymyksiä seksuaalisuudesta: onko kuvan malli butch-identiteettiä toteuttava lesbo vaiko feminiinisyyttä korostava homo.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden tiukka liittyminen toisiinsa juuri sukupuolimerkkien käytön ja näytön kautta monimutkaistaa asioita. Seksuaalisuus ei ole juonnettavissa sukupuolesta, eikä niitä pitäisi käsitellä ikään kuin ne korreloisivat toisiaan. Silti ne samat normia toistavat sukupuolimerkit, jotka säätelevät sukupuolen näkyvyyttä toimivat myös seksuaalisuuden puolella. (Butler 2004, 54.) Väärin maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä toistava ihminen leimautuu helposti homoksi tai rekkakuskilesboksi. Samalla ne kaventavat eri

seksuaalisuuksien näkyvyyden ehtoja, tekemällä homoista aina naismaisia ja lesboista miesmäisiä, tai maskuliinisista naisista lesboja ja feminiinisistä miehistä homoja. Kuitenkin heteroseksuaalisuuden näennäinen yksinkertaisuus monimutkaistuu esimerkiksi transsukupuolisten kohdalla. Miehestä naiseksi korjatusta tulee lesbo, jos hänen halunsa kohdistuu samaan sukupuoleen ennen ja jälkeen hoitojen. (Butler 2004, 80.)

Otsikon väittämä naisen feminiinisydestä tuottaa selkeän olettamuksen siitä, että kyseessä olisi nainen. Feminiinisyys voi toki viitata mieheen tai maskuliinisuus naiseen. Ongelma on siinä, ettei niitä voida käsittää irrallisina tietystä sukupuolesta, minkä takia feminiinisyys ei ole koskaan pelkästään siroutta, tietynlaisia liikkeitä ja pehmeitä muotoja vaan juuri naisen ruumiissa konkretisoituvaa siroutta, liikkeitä ja pehmeitä muotoja. Sama pätee maskuliinisuuteen. Reinhardin kuvassa dekonstruktio on liikkunut nurinkääntämisestä eteenpäin, johonkin väliin ennen asettumista. Se on epävarmuuden tilassa, missä normien saamat merkitykset eivät enää pidä täysin paikkaansa. Naisen ja miehen sukupuolimerkit ovat kääntyneet ympäri, mutteivät vakaasti ylös eikä alas. Ruumiillisuus sukupuolen rakentajana on horjunut kuvassa. Kuvan sukupuolimerkit eivät saavuta haluttuja määriä ja paikkoja viittauksissaan sukupuolinormeihin. Normin toistaminen hiukan vinoon oikeasta näkyvyydestä ja olemisesta, tuo näin normin rajaavan vaikutuksen näkyville.

Sukupuolen pelkistäminen sen normatiivisiin esiintymismuotoihin pakottaa kaventamaan määritelmää, vahvistaen normin kykyä jatkaa sukupuolen määrittämistä Dekonstruktion esiin piirtämä väkivaltaisuus binaariparien yhdessäolo on siten aina sen ymmärtämistä, että millä tahansa vakaalla määritelmällä on hintansa. Tämä pätee kaikkien määritelmien normaalissa ja epänormaalissa ulottuvuudessa, vaikka ne eivät heti binaaripareina näyttäytyisikään. Reinhardin kuvassa konkretisoituu toteamuksen muodossa se, että "sukupuolen muodot, jotka eivät mahdu binaaripariin ovat yhtä paljon osa sukupuolta kuin sen normatiivisimmat instanssit" (Butler 2004, 42). Normaalisti ei-käsitettäväksi joutunut ruumis on tässä tuonut itsensä esiin, vaatien äänensä tunnustamista. Binaaripari ei näin pelkisty yksinkertaisimpiin vastakohtiinsa, se on ehdottomasti ja aina monimutkaisempi, kuin näkyvin ristiriita nurinkääntämisessä (Berger 2013, 77). Dekonstruktio käsittelemässäni kuvassa monimutkaistaa nurinkääntämisen tuloksen huomauttamalla, etteivät biologisen tai kulttuurisen sukupuolimerkit ole kumpikaan vakaita. (Papadelos 2010, 106, 107) Kun ne eivät esiinny normin mukaisessa järjestyksessä tai määrässä, eivät ne enää auta asettamaan



ihmisiä kahtiajaon sisälle, niiden rajat tulevat häilyviksi (Papadelos 2010, 95). Normi voi tietyissä tilanteissa juuri vastakkainasettelun seurauksena toimia itseään vastaan ja tehdä näkyväksi oman sattumanvaraisuutensa.

She's so feminine (on the bed) kuvaa, miten vahvasti sukupuolinormit kovettuvat totuuksiksi ja väittämiksi käytännöistä (Chambers&Carver 2008, 36, 37). Feminiinisyys antaa olettaa jotakin tiettyä ruumiista, samoin sukupuoli (she). Kun ruumiissa sekoittuvat sukupuolimerkit liikaa, se saa ensin epäilemään kuvan esitystä, eikä otsikon. Se saa epäilemään sisällön aitoutta, eikä kyseenalaistamaan toteamuksen sisältöä, vaikka ne tuottavat toisensa tasa-arvoisesti. Kuvassa ollaan kahden sukupuolen jumissa ja ongelmaksi näyttäytyy se, että loppujen lopuksi on hyvin vaikeaa olla sanomatta että ruumis on yhtä tai toista. Aistittavan osa, se yhteinen todellisuus jonka jaamme, ei anna vapautta olla olematta selkeäst. Jos otsikko ei kieli sukupuolesta, sen tekee henkilötunnuksen loppuosa, sen tekee nimi tai sen tekevät vaatteet tai joku muu. (Rancière 2009a,57.) Reinhardin kuvaa katsoessa tuntuu selvältä, ettei kaikki aina välttämättä ole kohdallaan. Se mitä näen, ei välttämättä toistu nimessä, ei välttämättä toistu passissa tai toisin päin. En välttämättä näe sitä, mikä nimessä todetaan tai henkilötunnuksella merkitään. Poliisijärjestys vaatii tietyllä tapaa näiden kaikkien korrelaatiota, naisten vessaan ei voi mennä vain pukeutuneena naiseksi, on myös virtsattava istuen ja tietyn mallisesta reiästä. On mentävä täydestä tai varauduttava seurauksiin.

Representaatio usein "yhtä aikaa pönkittää ruumiillistunutta versiota normatiivisesta identiteetistä ja muovaa ruumiillisen erilaisuuden narratiivia, joka sulkee ulkopuolelleen ne ruumiit tai käyttäytymiset, jotka eivät pysy ruodussa" (Thomson 1997, 7). Reinhardin kuva ei sorru tähän. Se tuo sisälle tuohon narratiiviin, laajentaen sitä, juuri niitä ruumiita, jotka näyttäytyvät kurittomissa muodoissa. Reinhardin kuva ei myöskään jämähdä vain feminiinisyiden tai maskuliinisuuden määritelmien kyseenalaistamiseen. Kuva kysyy myös sitä, millaisiin ongelmiin liian tiukka sukupuolijärjestelmä välillä joutuu tai enemmän millaisia ongelmia se aiheuttaa. Joillekin kyse on pelkästään poikkeuksista, mutta sukupuoli aistittavan osana tekee elämisen välillä mahdottomaksi niille ihmisille, jotka ovat vain tai pelkkiä poikkeuksia. Kuten Rancièren aistittavan osa, joka laskuvirheen takia ei ikinä voi olla osiensa summa, ei sukupuolen kaikkia mahdollisuuksia voi määrittää etukäteen tekemättä toisista vain säännön vahvistamia poikkeuksia tai asettamalla toiset joko käsitettävyyden marginaaliin tai epäinhimillisiksi. Oman mukavuuden, oman identiteetin vahvistaminen ei saa

tapahtua muiden elämien elettävyyden kustannuksella. Reinhardin kuva ei kysy kuinka voisi parhaiten laajentaa normeja, jotta ne pitäisivät sisällään erilaisempia ruumiita, vaan kuinka ajatella normeista eteenpäin, horjuttaa niiden luonnollisuutta pysyvästi.

## 6. Yhteenveto

Kaikkien vajavuudet käyttöön

(Pub Heinähattu, naisten vessan ovi, Helsinki 08.09.2012)

Vessaan on hyvä lopettaa. Alussa asettamiini kysymyksiin ei ole tyhjentävää vastausta. Lähes kaikki käsitteeni kaihtavat selkeitä määritelmiä vedoten muuttuviin paikkoihinsa ajallisissa ja tilallisissa konteksteissa. Katsojan, kontekstin, työn ja tekijän risteämässä kelluva analyysi on riippuvainen jokaisesta muuttujasta. Lähdin tarkastelemaan feministisen avantgarden tapoja kritisoida sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisia esityksiä ja uudelleenjärjestää yhteisesti jaetun todellisuuden tapoja rajata erilaisia ruumiita. Kritiikin kautta halusin tutkia esteettistä häirintää puuttumisena heteronormatiivisessa poliisijärjestyksessä muodostuvien ja ylläpidettyjen sukupuolittamisen prosessien piilottamiseen, johon poliisijärjestys pyrkii luonnollistamalla sukupuolen historiattomaksi ruumiilliseksi faktaksi. heteronormatiivisen järjestyksen kaataminen on mahdotonta, mutta haastamalla sukupuolen luonnollisuuden tai pelkistämisen biologiseksi faktoiksi, feministinen avantgarde voi puuttua ei-käsitettävän ja käsitettävän välisiin rajoihin.

Rancièren (2009a) poliisijärjestys kontrolloi yhteisesti jaetun todellisuuden muodostumista sekä valtionkontrollin että normien kautta. Heteronormatiivisena poliisijärjestys puuttuu sukupuolen saamiin merkityksiin pitämällä sen tiukasti heteroseksuaalisen kaksijakoisen sukupuolieron rajoissa. Asemoimalla muuttujat naisiksi osallistun poliisijärjestyksen ylläpitämiseen samalla, kun yritän osoittaa sen olemassaolosta johtuvan ruumiiden välisen epätasa-arvon. Koska kuvia on mahdoton katsoa tämän yhtälön ulkopuolella ne sisältävät yhtä aikaa sen ongelmia kuin ratkaisuja. Rancièren poliisin vastapari politiikka on taas ei-käsitettävyyden tuomista käsitettävyyden piiriin. Feministinen avantgarde tähtää aina poliisijärjestyksen toiminann keskeyttävään politiikkaan. Se on erimielisyyden sanallistamista, kuvallistamista ja ääneksi muuttamista. Onnistuakseen kuvan on tarjottava vastauksien

lisäksi lisää ongelmia. Jättäessään asioita avoimiksi kritiikki voi onnistua estämään ylijäämien ja aukkojen pyyhkimisen olemattomiin: siitä voi tulla groteskia, avantgardea tai dekonstruktio. Joskus jopa tarpeeksi erimielinen politiikalle

Valitsemastani aineistosta kaikkien paitsi yhden kuvan voi ajatella olevan feminististä avantgardea, siinä miten ne käsittelevät sukupuolen normalisaation, heteronormatiivisen poliisijärjestyksen rajaamien käsitettävyyksien ja siinä tapahtuvien piilottamisien aiheuttamia jännitteitä yhteisesti jaetussa. Kuvissa käsitettävyyden rajat muodostuvat huokoisiksi melko suorienkin kysymysten kautta. Kuvat osoittavat esteettisen häirinnän onnistuvan ja epäonnistuvan. Sen viittaussuhde poliisijärjestykseen muuttuu järjestyksen hienosäätäessä itseään radikaalimman uudelleenjärjestämisen välttämiseksi. Parhaiten näistäkin kuvista onnistuivat ne, joiden rakentamat kontekstit onnistuivat karkaamaan poliisilta. Koska sukupuoli ja seksuaalisuus materialisoituvat normien kautta, on feministisen avantgardenkin käsiteltävä normeja. Erityisesti liioittelemalla toistaminen, luonnollisuuden korostaminen niin yli, että se muuttuu luonnottomaksi näyttää toimivan. Mielestäni kaikki feministisen avantgarden kuvat tässä onnistuvat nostamaan normien keinotekoisuuden sekä niiden siitäkin huolimatta pakottavan auktoriteetin esille.

You've got that crazy feeling too, I can see it in your eyes  
(Lou Reed 1975)

Bradyn kuvassa (luku5.1.) heteronormatiivisen poliisijärjestelmän normit saavat kasvot kukkivana takapuolena. Kuva toistaa pilkulleen naisruumiiseen kohdistuvaa inhoa sen eritteitä, rapistumista, lihomista, karvaisuutta tai äänekkyyttä kohtaan. Bradyn ruumis on groteskin ruumiin esitys klassisesta ruumiista. Alleviivaamalla ylitsevuotavaa luonnollisuuttaan kukkiva ruumis kääntää huomion inhon sijaan luonnollisuuden ja luonnottomuuden väliseen huteruuteen (Chaouli 2003, 50, 56). Uskollisesta normin toistamisesta huolimatta kuvan nainen ei onnistu tuottamaan uskottavaa kuvaa. Toisin kuin Yoshidan monokromaattinen epä-minä, Bradyn groteski ruumis epäonnistuu tapetin kukkaniittyyn maastoutumisessa. Sen viittaukset sukupuolen luonnollisuuteen toistuvat väärin. Naisruumiiseen kohdistuvan eritekontrollin kautta Bradyn groteski osoittaa heteronormatiivisen poliisijärjestyksen kyvyn pakottaa tietynlainen sukupuolen ideaali kaikkiin osiinsa. Kuvan ruumis osoittaa kiistan näkyvyyden mahdollisuuksien rajoissa. Poliisin harjoittama absurdi normatiivinen väkivalta puuttuu sukupuolittuvien subjektien

muodostumiseen rajaten mahdollisten ruumiiden kirjon kapeaksi (Chambers&Carver 2008, 78, 79). Kasvottoman takapuolen esittämä kiista kouriintuu kukkimisen mahdottomuudessa. Outous ei ole kuvassa neutraalia. Kukat eivät kuihdu, sillä ne ovat tekokukkia ja tapettia. Sen sijaan kuvan nainen tulee rypistymään, vuotamaan, harmaantumaan ja haisemaan.

A girl can do what she wants to do and that's  
what I'm gonna do

(Joan jett 2006)

Scheyniuksen kuvaa (luku 5.2.) ei mielestäni voi lukea feministiseksi avantgardeksi. Se on teemoiltaan feministinen, muttei avantgardea, sillä Scheynius pysyy poliisijärjestyksen sisäisten osien välisissä suhteissa. Kuvien nainen on selkeästi tilanteen kontrolloija niissä esiintyvien ruumiiden määrittäjänä. Hänen läsnäolonsa on aina kuvissa, joiden mies saa merkityksenä suhteessa kuvaajaan katseeseej. Kuvan naisen ja miehen muodostaman binaariparin suhde ei ole hierarkkinen tai väkivaltainen, sillä se on kuviem muodostamien tilojen tyhjiössä. Eeva ja Aatami -viittaus on oikeastaan epäsopeva, sillä Scheyniuksen nainen ei ole kenenkään kylkiluu. Kuvien rakentama pieni piiri vertautuu silti Paratiisiin, jossa ainoastaan kahdesta ihmisestä muodostunut maailma pysyi turvassa muilta sukupuolilta ja seksuaalisuuksilta.

Kuvien alastomuudessa ei ole mitään varsinaisesti uhmakasta. Alastomuudesta tulee kuvassa biologisen sukupuolen osoittava fakta, joka ei enää ole kyseenalainen (Chambers&Carver 2008, 40). Jos valtasuhteiden kyseenalaistukset eivät ole poliittisia siksi, että niissä on kyse vallasta, ei alastomuuskaan ole feminististä avantgardea vain siksi, että on kyse ruumiista (Rancière 2009a, 61; Kelly 1996, 67). Lähes kaikissa kuvissa ruumiit ovat palasia. Scheyniuksen päiväkirjamainen kuvasarja on oikeastaan vain puoliksi sitä mitä se sanoo olevansa Personal-leftovers. Jokainen kuva korostaa lähes klaustrofobisella tavalla sulkeutunutta heteroseksuaalista tilaa. Niistä puuttuvat kaikki ylijäämät. Vaikka scheynius keskittyy alastomuuteen ja lihallisuuteen, kuvista ei tule groteskeja, sillä ne ovat liian siistejä. On ruumiin osia, muttei eritteitä. Ainoa kuva, jossa on kokonainen ihminen on käytännöä aurinkotervehdyistä tekevä penis. En tarkoita, että spermaläikät tai ”ylitsevuotava juhlinta ja kuseksiminen”, joilla Elliot (1999, 132) kuvaa groteskin ruumiin ilakointia, auttaisi. Kuvasarja

itsessään on sulkenut kaiken kuseksimisen sisäänsä kauniilla, mutta heteronormatiivisella, aukottomalla itsetutkiskelulla.

Poikkeus vahvistaa säännön – ja myös kieltää sen.

Poikkeus on minulle pakkomielle – – Sääntö kiinnostaa  
minua ainoastaan ylijäämiensä takia.

(Claude Cahun 2007, 152)

Olen nojannut feministisen avantgarden määritelmässä enemmän Sepän (2002) rajaukseen, joka painottaa feminististen sisältöjen tärkeyttä. Yoshidan kuvat (luku 5.3.) ovat kuitenkin aineistossani ehkä selkeimmin Frostin (2010) feministisen avantgarden määritelmää seuraavia niiden yhdistäessä sekä taiteellisen ilmaisun että feministisen projektin. Yoshida on sarjallisuuden, monokromaattisuuden sekä auktoriteettiasemiin ja tiedontuotantoon viittamisen kautta onnistunut keskeyttämään selkeän eron vetämisen fiktiivisen asetelman ja mittaavan totuuden esityksen välille. Poliisijärjestyksen onnistuessa piilottamaan itsensä luonnollisuuden taakse, se on yhtä turvassa kyseenalaistamiselta, kuin auktoriteetiksi käsitetty museo luokitteluineen tai antropologinen kuvaus kulttuurieroista. Yoshidan kuvissa sarjallisuus toimii epäilyksien nostattajana auktoriteettien, nimeämisen ja nimien riittämättömyyden suossa.

Kuvien otsikoiden sisältämät viittaukset tieteelliseen luokitteluun ja museoihin luovat kuvan objektiivisesta kirjanpidosta. Kuvasarja on päällisin puolin kuvaus poliisin luokittelusta: jokaiselle esineelle ja kulttuurille on osoitettu sopiva paikka, jokaiselle esineen käyttäjälle osoitettu sopiva paikka. Kaikille laskettaville on annettu nimi ja tarkoitus. Silti taustojen monokromaattisuus repeilee ja esineiden sekä oikeiden nimien alta näkyvät aina samat kasvot ja iho, joka ei vastaa nimiä eikä paikkoja. Raoista huolimatta kuvasarja jatkaa paisumistaan. Sarjan jatkuminen ennustaa uusien nimien tarvetta. Nimiä ja rakoja tulee lisää. Artefaktit ja asusteet ovat väärällä ihmisellä, väärän värisellä ihmisellä, joskus väärin käytettyinä. Yoshida pitää kiinni yhdestä nimestä jokaisessa kuvassa, morisamesta. Ehkä Yoshida puhuu osin tästä todetessaan kuviensa tutkivan sitä mikä ei näy, sitä mikä katoaa ja minkä katoamisen rajalla kuva on (Ribettes 2007). Kuvissa hän on nimennyt sen morsiameksi, osoittaen näin jokaisen nykyisen puuttuvat osat. Morsian on kaikesta laskemisesta jäävä ylijäämä ja lisäys.

Enkä olisi osannut ennakoida miltä huoraksi kutsuminen tuntuisi minusta. Enimmäkseen se sai minut tuntemaan outoa erimielisyyttä – enimmäkseen se tuntui minusta aukolta merkityksissä.

(Lorelei Lee 2013, 206)

Woodmanin kuvien (luku 5.4.) groteski ruumis liikkuu Leen kuvaamien nimitysten aukoissa. Kuvapareissa vaihtuvat tunnelmat käsittelevät sekä ruumiin koskemattomuutta, että seksuaalisen halun kohdentumisen ja sen muotojen normaaliutta. Woodmanin kuvissa on outo tunne aukoista merkityksenannossa. Sukupuoli ei varsinaisesti kyseenalaistu Woodmanilla mutta se on kuvista ehkä ainoa, joka viittaa selkeästi seksuaalisuuteen ja haluun. Tässäkin kuvassa feministinen avantgarde on liioittelua normien toistossa. Jos katse ensin kiinnittyykin kuvan keskiössä olevaan paljaaseen takapuoleen, niin likainen pieni huone ja liian monet sukkanauhat sekä sukat tulevat nopeasti tielle. Selvästi vähäpukeinen ruumis yrittää herättää jonkinlaista halua, mutta kuka kiihoottuu neljistä sukkanauhasta ja kuivuvasta pyykistä. Woodmanin kuvat asettavat groteskin vasten normalisoivaa katsetta. Niissä on normatiivisen seksikkyuden sukupuolimerkkejä, joiden liioitteleva käyttö herjaa yksien ja kolmien sukkanauhojen välisen eron huteraa, itsetyytyväistä normaaliutta.

Kuvan 2 käpertynyt asento taas siirtää tunnelman ahdistavammaksi pakottamisen ja seksuaalisen väkivallan vaaralla. Pidän leikkisästä tavasta, jolla Woodman heittelee viittauksia normeihin ympäriinsä kuvassa. Toisaalta kuvat muistuttavat normeihin pohjaavan normatiivisen väkivallan materialisoitumisesta leikkisissä ruumiissa. Fyysisen väkivallan ja pakottamisen oikeuttaminen ja normalisointi sukupuolienormien kautta ei ole pieni ongelma heteronormatiivisessa poliisissa. Raiskauksen oikeuttavat puheet tai seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin kohdistuva väkivalta ovat tästä yksi esimerkki.

Ei-naiseksi ja ei-mieheksi muuttuminen – –  
on muuttumista minkälaiseksi?

(Bate 1994, 9 Klinen 1998, 73 mukaan)

Reinhardin kuva (luku 5.5.) on ainoa, joka suoraan käsittelee sukupuolen kahtiajaon ongelmaa. Muissa kuvissa ruumiit ovat melko vaivattomasti naisia. Olemme niin ehdollistuneet käsittämään sukupuolen miehen ja naisen suhteen määrittäminä, että Baten

kysymykseen on mahdoton vastata ilman viittausta naiseen ja mieheen. Reinhardin kuva tarjoaa katsojalle eri vastauksia, joista jokainen vaikuttaa yhtä uskomattomalta ja uskottavalta. Nykyisen sukupuolikäsityksen valossa ne eivät kaikki voi yhtä aikaa olla totta, mikä asettaa rakennelman epäilyttävään valoon. Eikä se haittaa – Reinhardin kuva osoittaa, että katsominen ei ole siisti prosessi, se on sekaantumista. Parhaimmillaan se on groteskia ja pahimmillaan se yrittää piiloutua sileän ihon alle – molemmat ovat valintoja. Ehdottomien binaariparien hankaluus on siinä, ettei niiden välissä ole tilaa muille. Sukupuoli ansana on jatkuvaa tasapainottelua sen kanssa, millaisten rajojen ja odotusten kanssa on mahdollista elää ja minkä vaatimusten täyttäminen käy lopulta mahdottomaksi. Elettävän ja mahdottoman suhteen käydessä tarpeeksi sietämättömäksi avautuu mahdollisuus politiikan nostavalle disidentifikaatiolle. Sukupuolimerkkien tahallinen väärinkäyttö voi vaikeuttaa sukupuolittamista pakottaen uudelleenmäärittämään tapoja, joilla sukupuoli käsitetään, nähdään tai on näkyvä (Butler 1999; 200).

Sukupuoli on toistamalla tuotettujen tekojen sarja, jonka kautta sukupuolittaminen tapahtuu. (Butler 1999, 191, 192) Sukupuoli on näin ajateltuna performatiivista: se on prosessi, jonka kautta ihmiset sekä tekevät sukupuolensa ymmärrettäviksi että sukupuolittavat muita. (Lloyd 2007, 34–35.) Reinhardin kuva keskeyttää prosessin. Se tuo ei-käsitettävän ruumiin sinne mihin se ei kuulu – nimen alle. Kuvan feminiinen naispuolinen hän asettaa siten näkyviin konfliktin poliisin naisen määritelmän ja oman määritelmänsä välillä, väittämällä nimen vaatimisen kautta olevansa käsitettävä.

## 6.1. Ongelmia.

But I know that to fight is the last thing for any people.

Only when things get too bad to stand, eh?

(John Reed 1914, 180)

Niitä riittää, enkä tähän kirjannut kaikkia. Epätasa-arvon kuvallistamisen vaikeus tulee näkyviin siinä miten, eri ruumiille on mahdollista samaistua universaaliin. On miltei mahdoton saada näkyviin kaikkia erilaisuuksia yhdessä ruumiissa, sillä poliisin luokittelujärjestelmä perustuu siihen, että jokainen tietää paikkansa ja selkeän rajan itsensä ja

muiden välillä. Kaikkia kokemuksia ei voida näyttää yhdellä kuvalla. Feministisessä avantgardessa tärkeää on tämän takia sekä eri identiteettien kohtaloiden tunnustaminen että identiteettipolitiikan ongelmien näyttäminen. Kysymys siitä, kuka pystyy puhumaan universaalin äänellä antaa hyvän kuvan siitä, mitkä ruumiit on mahdollista nähdä ainoastaan tarkkojen identiteettien leimaamina ja mitkä universaaleina. Mitä marginaalisemmasta ryhmästä on kyse, sitä varmemmin ryhmän identiteetti määrittää tekijää ja tekemisiä. Sukupuoli, seksuaalisuus, etnisyys ja rotu ovat näkyviä määreitä, kun taiteilija ei ole valkoinen länsimaalainen. Minua kiinnostaa tämä kitka, mutta näissä kuvissa se ei juuri pääse esille. Yoshidankin on piiloutuakseen, ollakseen universaali museonäyte, maalattava itsensä polttavilla maaleilla peittääkseen ei-valkoisuutensa. Se, miksi analysoimani kuvat pystyvät liikkumaan yleisellä tasolla epänormaalin ja normaalin suhdetta käsitellessään, liittyy mallien ja kuvaajien länsimaisiin valkoisiin ruumiisiin sekä katsomisen kontekstiin, johon oma länsimainen ruumiini kuuluu. Jos lähtee feminismistä on aina jo kaulaa myöten näissä kysymyksissä, jotka liittyvät puheen ja melun väliseen kiistaan. Feministinen taide ei avantgardenakaan pysty välttelemään näitä kysymyksiä, sillä se on yhä kiinni feministisessä projektissa, jonka rasistiset tarinat ovat aina osa sitä. Näen hyvin sivuuttamieni kysymysten laajuuden sekä erilaisten ruumiiden puuttumisen aineistostani, mutta olen myös pyrkinyt pitämään ongelman näkyvillä työn läpi.

Feministisen avantgarden tarkastelu olisi todennäköisesti vaatinut myös tarkempaa analyysia valokuvan roolista kuvaajien töissä. Esimerkiksi Cabanas (2001) analysoi Woodmanin kuvia myös tämän kaksiulotteisella pinnalla leikkimisen kautta. Tämän työn puitteissa se ei tuntunut järkevältä, sillä tämä olisi vaatinut oman lukunsa ja analyysinsa. Valinta rajoittaa kuitenkin avantgarden määritelmiä Pro gradussani. Sekä Forst (2010) että Harding (2013) vaativat avantgardelta myös taiteellista innovaatiota. Sitä on nähdäkseni näissäkin kuvissa katsomisen ja esittämisen kautta, mutta Cabanasin tavalla en ole siihen kiinnittänyt huomiota juuri valokuvan kielenä. Tähän olisi ollut mielenkiintoista paneutua tarkemmin, mutta toisaalta minua kiinnosti muutokieltä enemmän sisältö.

Käyttämieni käsitteiden määrittämättömyyden ihanne hankaloitti myös konkreettisten esimerkkien antamista. Jokainen esimerkki tuntui niittaavan paikoilleen sen, mitä ei saanut nimetä. Transsukupuolisuuden ja intersukupuolisuuden käyttäminen esimerkkinä on myös ongelmallista monista syistä (Elliot 2010). Ehkä eniten siksi, etten ole tämän työn puitteissa



tutustunut transteoriaan tarkemmin, eikä feminismin suhde siihen ole aina yksinkertainen (Elliot 2010). Tästä syystä tuntuu, että tekstini jää ajoittain melko irralliselle tasolle. Poliitiikan uudelleenjärjestämiset tapahtuvat kuitenkin konkreettisissa instansseissa.

## 6.2. P.S.

(Right now you are probably thinking. Oh no, she's  
not going to reduce the whole issue to penis envy.)  
No, not exactly.

(Mary Kelly, 1996, 3)

Pro graduni tarkoitus on vastarinnan paikantaminen valikoimissani kuvissa. Olen käyttänyt vastarintaa niin epämääräisessä ja kaikenkattavassa merkityksessä kuin mahdollista, sillä poliisijärjestyksessä nouseva pienikin vastarinta voi asettaa liikkeelle pitkälle kantavia säröjä. Näennäisesti suuret voitot taas saattavat jäädä pieniksi kupliksi aiheuttamatta merkitysten kudelmassa suurempia vaikutuksia. Aineostostani nousee erilaisia poliisin logiikan keskeyttäviä esteettisiä häirintöjä. Ne eivät ole samanlaisia eivätkä käsittele sukupuolta samoista näkökulmista, mutta ne ovat instansseja, joissa politiikka osoittaa järjestyksessä annettujen näkyvyyksien aiheuttamat näkymättämyydet. Määritelmillä ja merkityksillä leikkiminen on kriittinen strategia, joka politiikaksi räjähtäessään tuottaa avoimempia tiloja. Haluan itse painottaa myös pieniä muutoksia. Rancière määrittää politiikan poliisin sisällä aina muhivaksi mahdollisuudeksi. Ne ovat erottamaton osa toisiaan ja politiikka ei ole olemassa puhtaana pysyvänä tasa-arvon tilana, se on välitila poliisien jatkumossa. Chambers (2009, 18–19n17) painottaa, ettei ole syytä masentua, sillä jokainen uudelleenjärjestäminen tuottaa heikomman poliisipoliisijärjestyksen ja voimakkaamman erimielisyyden.

Vastauksena ongelmiini, feministinen avantgarde onnistuu esteettisen häirinnän projekteissa asemoidessaan itsensä historiallisesti, dynaamisesti ja ristiriitaisesti asemoituvaksi taiteeksi. Pelkkä alastomuus ei ole radikaalia, eritteet eivät ole radikaaleja, ellei niihin liittyvien normien muodostumisesta kysytä taiteessa mitään. Jotta erimielisyys ei olisi vain mielipide-eroja, feministisen avantgarden täytyy puuttua merkityksenantoon. Se voi puhua naisista ja miehistä, mutta esittäessään niitä tulisi kategorioiden huteruus tulla myös esiin.

## 7. Lähteet

Bahtin, Mihail 1995. François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. T. Laine ja P. Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki. Alk. 1965. Tvorščestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renesansa. Khudozhestvennia literatura, Moskova.

Baker, George & Daly, Ann & Davenport, Nancy & Larson, Laura & Sundell, Margaret. 2003. Francesca Woodman reconsidered: a conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson and Margaret Sundell. *Art Journal* 62. (2): 52–67

Barthold, Laura Swayne. 2004. True identities: From preformativity to festival. *Hypatia* 29 (4): 808–823

Beardsworth, Richard. 1996. Derrida and the political. Lontoo, Iso-Britannia. Routledge.

Berger, Anne Emmanuelle. 2013. *Queer Turn in Feminism: Identities, Sexualities, and the Theater of Gender*. Fordham University Press, New York.

Berlant, Lauren & Warner, Michael. 1998. Sex in public. *Critical Inquiry* 24. (2): 547–566

Betterton, Rosemary. 1987a. Introduction: feminism, femininity and representation. Teoksessa R. Betterton (toim.) *Looking on: images of femininity in the visual art and the media*. Pandora, Lontoo. 1–18

Betterton, Rosemary. 1987b. How do women look? The female nude in the work of Susan Valadon. Teoksessa R. Betterton (toim.) *Looking on: images of femininity in the visual art and the media*. Pandora, Lontoo. 217–234

Von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita. 2002. Johdanto. Teoksessa P. Von Bonsdorff & A. Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli*. Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd, Helsinki. 7–24

Brady, Anita & Schirato, Tony. 2011. *Understanding Judith Butler*. Sage Books, Lontoo.

Borzello, Frances. 1998. *Seeing ourselves: women's self-portraiture*. Thames and Hudson, Lontoo.

Borzello, Frances. 2000. *A world of our own: women as artists*. Thames and Hudson, Lontoo.

Brunette, Peter & Wills, David. 1994. *The spatial arts: an interview with Jacques Derrida*. Teoksessa P. Brunette & D. Wills (toim.) *Deconstruction and the visual arts*. Cambridge University press, New York. 9–32

Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter*. Routledge, New York.

Butler, Judith. 1999 [1990]. *Gender trouble [Anniversary edition]*. Routledge, New York.

Butler, Judith. 2004. *Undoing gender*. Routledge, New York.

Butler, Judith. 2009. Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR* 4 (3):; 321–336  
(englanninkielinen versio)

Butler, Judith. 2011. *Speaking up, talking back*. Teoksessa J. Butler & E. Weed (toim.) *Questions of gender: Joan W. Scott's critical feminism*. Indiana University Press, Bloomington. 11–28

Butler, Judith & Weed, Elizabeth. 2011. Introduction. Teoksessa J. Butler & E. Weed (toim.) *Questions of gender: Joan W. Scott's critical feminism*. Indiana University Press, Bloomington. 1–8

Carson, Fiona. 2001. *Feminist debate and fine art practices*. . Teoksessa (toim.) F. Carson & C. Pajaczkowska *Feminist visual culture*. Routledge, New York. 25–36

Case, Sue Ellen. 2009. *Feminist and queer performance: critical strategies*. Palgrave Mcmillan, Basingstoke.

Chadwick, Whitney. 1990. *Women, art and society*. Thames and Hudson, Lontoo.

Chambers, Samuel A. 2011. The politics of the police: from neoliberalism to anarchism, and back to democracy. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) Reading Rancière. Continuum International Publishing Group, Lontoo ja New York. 18–43

Chambers, Samuel A. 2013. Lessons of Rancière. Oxford University Press, New York.

Chambers, Samuel A. & Carver, Terrell. 2008. Judith Butler and political theory: Troubling politics. Routledge, Lontoo ja New York.

Chaouli, Michel. 2003. Van Gogh's ear: Toward a theory of disgust. Teoksessa F.S. Connelly (toim.) Modern art and the grotesque. Cambridge University Press, UK. 47–62

Carnevale, Fulvia. 2007. In conversation with Jacques Rancière. Art Forum 45 (7): 256–269

Cheah, Pheng & Grosz, Elizabeth & Butler, Judith & Cornell, Drucilla. 1998. The future of sexual difference: an interview with Judith Butler and Drucilla Cornell. Diacritics 28 (1): 19–42

Connelly, Frances S. 2003. Introduction Teoksessa F.S. Connelly (toim.) Modern art and the grotesque. Cambridge University Press, UK. 1–19

Connelly, Frances S. 2012. The grotesque in western art and culture: the image at play. Cambridge University Press, New York.

Culler, Jonathan. 1987 [1982]. On deconstruction. Routledge & Kegan Paul Ltd, Lontoo.

Davidov, Judith Fryer. 1998. Women's camera work: self/body/other in American visual culture. Duke University Press, Lontoo.

Dekel, Tal. 2013. Gendered: Art and feminist theory. Cambridge scholars publishing.

Dentith, Simon 1995. Bakhtinian thought: an introductory reader. Routledge, Firenze.

Derrida, Jacques. 1982. Margins of philosophy. Kään. A. Bass. The harvester Press, Brighton.

Alkup. 1972. Marges de la philosophie. Les Éditions de Minuit, Pariisi.

Derrida, Jacques. 1988a. Letter to a Japanese friend. Teoksessa D. Wood & R. Bernasconi (toim.). *Derrida and différance*. Kään. D. Wood & R. Bernasconi. Northwestern University Press, Evanston. 1–5. Alk. 1983.

Derrida, Jacques 1988b. *Positioita: Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suom. O. Pasanen. Gaudeamus, Helsinki. Alk. 1972. *Positions*. Les Éditions de Minuit, Pariisi.

Derrida, Jacques. 1988c. Afterword: Towards an ethic of discussion. Teoksessa Limited Inc. Kään. S. Weber. Northwestern University Press, Evanston.

Dooley, Mark & Kavanaugh, Liam. 2006. *Philosophy of Derrida*. Acumen, Durham.

Elam, Diane. 1994. *Feminism and deconstruction*. Routledge, Florence.

Elliot, Patricia. 2010. *Debates in transgender, queer, and feminist Theory: contested Sites*. Ashgate Publishing Group, Farnham.

Elliot, Shanti. 1999. Carnival and dialogue in Bakhtin's poetics of folklore. *Folklore Forum* 30 (1/2): 129–139

Enwald, Marika 2004. *Displacements of deconstruction. The deconstruction of metaphysics of presence, meaning, subject and method*. Väitöskirja. Tampereen yliopistopaino Oy Juvenes Print, Tampere.

Freedman, Estelle B. 2002. *No turning back: The history of feminism and the future of women*. Random House, Lontoo ja New York ja Toronto.

Frost, Elisabeth A. 2010. *The feminist avant-garde in American poetry*. University of Iowa Press, Iowa City.

Gibson, Andrew. 2004. *The unfinished song: Intermittency and melancholy in Rancière*. Teoksessa M. Robson (toim.) *Jacques Rancière: Aesthetics, politics, philosophy*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Grosz, Elizabeth. 1997. Ontology and equivocation. Teoksessa N. J. Holland (toim.) *Feminists interpretations of Jacques Derrida*. The Pennsylvania State University Press, University Park. 73–102

Harding, James M. 2013. *Ghosts of the avantgarde(s): Exorcising experimental theater and performance*. University of Michigan Press, Ann Arbor.

Harris, Jonathan. 2001. *The new art history: a critical introduction*. 3. painos. Routledge, Lontoo ja New York.

Hatt, Michael & Klonk, Charlotte. 2006. *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester University Press, Manchester.

Henning, Michelle. 2000 [1996]. The subject as object: photography and the human body. Teoksessa L. Wells (toim.) *Photography: a critical introduction*. 2. painos. Routledge, New York. 217–250

Highmore, Ben. 2011. Out of place: unprofessional painting, Jacques Rancière and the distribution of the sensible. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) *Reading Rancière*. Continuum International Publishing Group, Lontoo ja New York. 95–110

Hoving, Kirsten A. 2003. Compulsive bodies: The grotesque anatomies of surrealist photography. Teoksessa F.S. Connelly (toim.) *Modern art and the grotesque*. Cambridge University Press, UK. 220–240

Isaak, Jo Anna. 1996. *Feminism & contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Routledge, Lontoo & New York.

Jackson, Stevi. 1998. Theorising gender and sexuality. Teoksessa S. Jackson & J. Jones (toim.) *Contemporary feminist theories*. Edinburgh University Press, Edinburgh. 131–146

Jones, Amelia. 2006. *Self/image: technology, representation and the contemporary subject*. Routledge, Lontoo & New York.

- Irwin, Jones . 2010. Derrida and the writing of the body. Ashgate Publishing Group, Farnham.
- Kanneh, Kadiatu. 1998. Black feminisms. Teoksessa S. Jackson & J. Jones (toim.) Contemporary feminist theories. Edinburgh University Press, Edinburgh. 86–97
- Kaplan, Caren. 1999. "A world without boundaries". Teoksessa L. Bloom (toim.) With other eyes: looking at race and gender in visual culture. University of Minnesota Press, Minneapolis. 139–156
- Kelly, Mary. 1983. Post-partum document. Routledge & Kegan Paul, Lontoo.
- Kelly, Mary. 1996. Imaging desire. MIT Press, Massachusetts.
- Kline, Katy. 1998. In or out of the picture: Claude Cahun and Cindy Sherman. W. Chadwick (toim.) Mirror images: women, surrealism and representation. MIT Press, Minnesota.
- Koskela, Lasse & Rojola, Leena. 1997. Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Kotz, Liz & Butler, Judith. 1995. Haluttu ruumis. Teoksessa L-M. Rossi (toim.) Kuva ja vastakuva. Gaudeamus. Helsinki. 262–281. Suom. L-M. Rossi. Alk. 1992. The body you want. Artforum: 82–89
- Lee, Lorelei. 2013. Cum guzzling anal nurse whore: A feminist porn star manifesta. Teoksessa T. Taormino&C.P. Shimizu&C. Penley&M. Miller-Young (toim.) The feminist porn book: the politics of producing pleasure.The Feminist Pres, new York. 200–214
- Levi Strauss, David. 2003. Between the eyes: essays on photography and politics. Aperture Foundation, New York.
- Lilja, Laura. 2004. Kyseenalainen taideteko. Heteronormin kyseenalaistus taiteellisessa työskentelyssä. Lopputyön kirjallinen osuus. Taideteollinen korkeakoulu.

Liljeström, Marianne. 2004. Feministinen metodologia – mitä se on? Teoksessa M. Liljeström (toim.) Feministinen tietäminen. Vastapaino, Tampere. 9–21

Lloyd, Moya. 2007. Judith Butler: From norms to politics. Polity Press, Cambridge.

Lotz, Amanda D. 2003. Communicating third-wave feminism and new social movements: challenges for the next century of feminist endeavor. *Women&Language* 26 (1): 2–8

Ludwig, Gundula. 2011. From the 'heterosexual matrix' to a 'heteronormative hegemony': Initiating a dialogue between Judith Butler and Antonio Gramsci about queer theory and politics. Teoksessa M. Do Mari Castro Varela & N. Dhawan & A. Engel (toim.) *Hegemony and heteronormativity: revisiting 'the political' in queer politics*. Ashgate Publishing Ltd, Surrey. 43–62

Malik, Suhail & Phillips, Andrea. The wrong contemporary art: Aesthetics and political indeterminacy. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) *Reading Rancière*. Continuum International Publishing Group, Lontoo ja New York. 111–128

Mann, Susan A. & Huffman, Douglas J. 2005. The decentering of second wave feminism and the rise of the third wave. *Science & Society* 69 (1): 59–9

Mar Castro Varela, Maria do & Dhawan, Nikita. 2011. Normative dilemmas and the hegemony of counterhegemony. Teoksessa M. Do Mari Castro Varela & N. Dhawan & A. Engel (toim.) *Hegemony and heteronormativity: revisiting 'the political' in queer politics*. Ashgate Publishing Ltd, Surrey. 91–119

Mar Castro Varela, Maria do & Dhawan, Nikita & Engel, Antke. 2011. Introduction: Hegemony and heteronormativity: Revisiting 'the political' in queer politics. Teoksessa M. Do Mari Castro Varela & N. Dhawan & A. Engel (toim.). *Hegemony and heteronormativity: revisiting 'the political' in queer politics* Ashgate Publishing Ltd, Surrey. 1–24



Marchart, Oliver. 2011. The second return of the political: democracy and the syllogism of equality. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) Reading Rancière. Continuum International Publishing Group, Lontoo & New York. 129–147

Marinucci, Mimi. 2010. Feminism is queer: The intimate connection between queer and feminist theory. Zed Books, Lontoo ja New York.

McGoey, Linsey. 2011. Police reinforcement: the anti-politics of organizational life. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) Reading Rancière. Continuum International Publishing Group, Lontoo & New York. 148–162

Meskimmon, Marsha. 2003. Women making art. History, subjectivity, aesthetics. Routledge, Lontoo & New York.

Mikkola, Mari. 2007. Gender sceptics and feminist politics. Res Publica 13: 361–380

Mills, Sara. Post-colonial feminist theory. 1998. Teoksessa S. Jackson & J. Jones (toim.) Contemporary feminist theories. Edinburgh University Press, Edinburgh. 98–112

Mohanty, Chandra Talpade. 2003. Feminism without borders. 2. painos. Duke University Press, Durham & Lontoo.

Mouffe, Chantal. 2007. Artistic activism and agonistic spaces. Art&Research 1 (2): 1–5

O'Connor, Patrick 2010. Continuum studies in continental philosophy: Derrida: profanations. Continuum International Publishing, Lontoo.

Paasonen, Susanna. 2007. Strange bedfellows: pornography affect and feminist reading. Feminist Theory 8 (1): 43–57

Pacteau, Francette. 1999. Dark continent. Teoksessa L. Bloom (toim.) With other eyes: looking at race and gender in visual culture. University of Minnesota Press, Minneapolis. 88–104

- Pajaczkowska, Claire. 2001. Issues in feminist visual culture. Teoksessa (toim.) F. Carson & C. Pajaczkowska Feminist visual culture. Routledge, New York. 1–24
- Palin, Tutta. 2004. Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- Papadelos, Pam. 2010. From Revolution to Deconstruction: Exploring Feminist Theory and Practice in Australia. Peter Lang AG, Bern.
- Perry, Gill. 2004. Introduction: visibility, difference and excess. Teoksessa G. Perry (toim.) Difference and excess in contemporary art: The visibility of women's practice. Blackwell Publishing Ltd, Oxford.
- Poirot, Kristan. 2014. A question of sex: Feminism, rhetoric and differences that matter. University of Massachusetts Press, Amhurst ja Boston.
- Pollock, Griselda. 1982. Vision voice and power: Feminist art history and marxism. Routledge, Lontoo.
- Pollock, Griselda. 1999. Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories. Routledge, Lontoo.
- Preziozi, Donald & Farago, Claire. 2012. Art is not what you think it is. Blackwell Publishing Ltd, Chichester.
- Price, Derrick. 2000. Surveyors and surveyed. Photography out and about. Teoksessa Wells, Liz (toim.) Photography: a critical introduction. 2. painos. Routledge, New York. 65–115
- Ramamurthy, Anandi. 2000 [1996]. Constructions of illusion: photography and commodity culture. Teoksessa Wells, Liz (toim.) Photography: a critical introduction. 2. painos. Routledge, New York. 165–216

Rancière, Jacques. 2006. Aistittavan osa. esteettinen ja poliittinen. Suom. Janne Kurki. Apeiron Kirjat. Vantaa. Alk. 2000. La partage du sensible. La Fabrique-Éditions, Pariisi.

Rancière, Jacques. 2007. On the shores of politics. Verso Publishing, Lontoo. Kään. Liz Heron. Alk. 1990. Aux bords du politique. Éditions Siris, Pariisi.

Rancière, Jacques. 2009a. Erimielisyys. Poliitikka ja filosofia. Tutkijaliitto. Helsinki. Suom. H. Kujansivu & Tutkijaliitto. Alk. 1995. La Mésentente. Politique et philosophie. Editions Galilée, Pariisi.

Rancière, Jacques. 2009b. Aesthetics and its discontents. Polity Press, Cambridge. Kään. Steven Corcoran. Alk. 2004. Malaise dans l'esthétique. Editions Galilée, Pariisi.

Rancière, Jacques. 2009c. Contemporary art and the politics of aesthetics. Teoksessa B. Hinderliter, W. Kaizen, V. Maimon, J. Mansoor & S. McCormick (toim.) Communities of sense. Duke University Press, Durham. 31–50

Rancière, Jacques. 2010. Chronicles of consensual times. Continuum, Lontoo ja New York. Kään. Steven Corcoran. Alk. 2005. Chroniques des temps consensuelles. Editions du seuil, Pariisi.

Rancière, Jacques. 2011a. Against an ebbing tide: an interview with Jacques Rancière. Kään. Stamp, R. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) Reading Rancière. Continuum International Publishing Group, Lontoo ja New York. 238–251

Rancière, Jacques. 2011b. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. Teoksessa P. Bowman & R. Stamp (toim.) Reading Rancière. Continuum International Publishing Group, Lontoo ja New York. 1–17

Rancière, Jacques & Panagia, Davide. 2000. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. Diacritics 30 (2): 113–126

Reddy, Vasu & Butler, Judith. 2004. Troubling gender, subverting identities: interview with Judith Butler. *Agenda: Empowering women for gender equity* 18 (62): 115–123

Reis, Elizabeth. 2009 *Bodies in doubt: an American history of intersex*. The John Hopkins University Press.

Reynolds, Jack. 2004. *Merleau-Ponty and Derrida: intertwining embodiment and alterity*. Ohio university press, Ohio.

Roberts, John. 2010. Revolutionary pathos, negation and the suspensive avant-garde. *New Literary History* 41 (4): 717–731

Rossi, Leena-Maija. 2002. Ideaalin ja normaalin outo liitto – heteronormatiivisuuden kuvista televisiomainonnassa. Teoksessa A. Vänskä (toim.) *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistorian seura, Helsinki. 79–110

Ross, Toni. 2009. Contemporary art and the politics of aesthetics. Teoksessa B. Hinderliter, W. Kaizen, V. Maimon, J. Mansoor & S. McCormick (toim.) *Communities of sense*. Duke University Press, Durham. 79–110

Royle, Nicholas. 2000. What is deconstruction? Teoksessa N. Royle (toim.) *Deconstructions: a user's guide*. Palgrave, New York. 1–13

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the closet*. University of California Press, Berkeley ja Los Angeles.

Sell, Mike. 2010. Resisting the question, “What is an Avant-garde?”. *New Literary History* 41 (4): 753–775

Seppä, Anita. 2002. Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisarpuoli. Teoksessa P. Von Bonsdorff & A. Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli*. Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd, Helsinki. 48–75

Seppä, Anita. 2003. The aesthetic subject. Väitöskirja. Helsingin Yliopisto.

Sheriff, Mary D. 2011. Seeing beyond the norm: interpreting gender in the visual arts.

Teoksessa J. Butler & E. Weed (toim.) Questions of gender: Joan W. Scott's critical feminism. Indiana University Press, Bloomington. 161–186

Solomon-Godeau, Abigail. 1991. Photography at the dock: essays on photographic history, Institutions and Practices. University of Minnesota Press, Minnesota.

Stocker, Barry 2006. Derrida on deconstruction. Routledge. London.

Stokstad, Marilyn. 2007. Art history. 3. painos. Prentice Hall, Upper Saddle River.

Strauss, David Levi. 2005 [2003]. Between the eyes: essays on photography and politics. Aperture, New york.

Summers, David. 2003. The archeology of the modern grotesque. Teoksessa F.S. Connolly (toim.) Modern art and the grotesque. Cambridge University Press, UK. 20–46

Tickner, Lisa. 1987. The body politic: female sexuality and women artists since 1970. Teoksessa R. Betterton (toim.) Looking on: images of femininity in the visual art and the media. Pandora, Lontoo. 235–253

Thomson, Rosemarie Garland. 1997. Extraordinary bodies: figuring disability in American culture and literature. Columbia University Press, New York.

Vice, Sue. 1997. Introducing Bakhtin. Manchester University Press, Manchester.

Vänskä, Annamari 2006. Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. Taidehistorian seura, Helsinki.

Wark, Jayne. 2006. Radical gestures: feminism and performance art in North America. McGill-Queen's University Press, Montreal.

Wolfreys, Julian. 2007. Derrida: A guide for the perplexed. Continuum, Lontoo.

Zerilli, Linda M.G. 2008. Feminists know not what they do. Teoksessa S.A. Chambers & T. Carver. Judith Butler's precarious politics: Critical encounters. Routledge, Abingdon ja New York. 28–44

## **7.1. Elektroniset lähteet**

Cabanas, Kaira Marie. 2001. Francesca Woodman's interruption. Critical Matrix 13 (1): 26 -50. Viitattu 16.05.2015.

[http://helios.uta.fi:2624/searchFulltext.do?id=R04265184&divLevel=0&area=abell&forward=critref\\_ft](http://helios.uta.fi:2624/searchFulltext.do?id=R04265184&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft). Sivunumerot puuttuvat elektronisesta versiosta.

Chambers, Samuel A. 2009. A queer politics of the democratic miscount. Borderlands eJournal 8 (2). Tulostettu 27.04.2015.

[http://www.borderlands.net.au/vol8no2\\_2009/chambers\\_miscount.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol8no2_2009/chambers_miscount.pdf)

Dasgupta, Sudeep. 2009. Words, bodies, times: Queer theory before and after itself. Borderlands eJournal 8 (2). Tulostettu 27.04.2015.

[http://www.borderlands.net.au/vol8no2\\_2009/dasgupta\\_words.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol8no2_2009/dasgupta_words.pdf)

FINLEX. Laki transseksuaalin sukupuolen vahvistamisesta. 563/2002. Viitattu 27.11.2012.

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2002/20020563>

Friedman, Asia. 2006. Unintended consequences of the feminist sex/gender distinction. Genders 43 [online]. Tulostettu 11.09.2012. [http://www.genders.org/g43/g43\\_friedman.html](http://www.genders.org/g43/g43_friedman.html)

Kollias, Hector. 2009. How queer is the demos?. Borderlands eJournal 8 (2). Tulostettu 27.04.2015. [http://www.borderlands.net.au/vol8no2\\_2009/kollias\\_demos.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol8no2_2009/kollias_demos.pdf)

Phillips, Chas. 2009. Difference, disagreement and the thinking of queerness. Borderlands eJournal 8 (2). Tulostettu 27.04.2015.

[http://www.borderlands.net.au/vol8no2\\_2009/phillips\\_difference.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol8no2_2009/phillips_difference.pdf)

Williford, Daniel. 2009. Queer aesthetics. *Borderlands eJournal* 8 (2). Tulostettu 27.04.2015.  
[http://www.borderlands.net.au/vol8no2\\_2009/williford\\_queer.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol8no2_2009/williford_queer.pdf)

## **7.2. Muut lähteet**

Artaud, Antonin. 1958. *The theater and its double*. Grove Press, New York. Kään. M. C. Richards. alkup. *Le théâtre et son double*. 1938. Gallimard, Pariisi.

Bikini Kill. 1993. *Sugar*. Levyllä *Pussy Whipped*. Kill Rock Stars.

Bikini Kill. 1994. *Resist psychic death*. Levyllä *The C.D. version of the first two records*. Kill Rockstars.

Bikini Kill. 1994. *White boy*. Levyllä *The C.D. version of the first two records*. Kill Rockstars.

Bukowski, Charles. 2002 [1986]. *You get so alone at times it just makes sense*. HarperCollinsPublishers, New York. Alkuperäinen kustantaja Black Sparrow Press. 1986.

Carroll, Lewis. 1982. *Lewis Carroll. The complete illustrated works*. Random House Value Publishing, Inc., Lontoo.

Goldman, Emma. 1996. *Koonnut ja toimittanut Shulman, Alix K. Red Emma speaks: An Emma Goldman reader*. 3. painos. Humanity Books, Amherst.

Holzer, Jenny. 1983–1985. *Survival Series*.

Jett, Joan. *Bad reputation*. 2006. Levyllä *Bad Reputation*. Blackheart Records.

Kruger, Barbara. 1983. *We won't play nature to your culture*.

Rankin, Sloan. 1998. *Peach mumble – ideas cooking*. Teoksessa H. Chandès (toim.) *Francesca Woodman*. Kään. R. Dasgupta. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Pariisi. Alk. 1998. Francesca Woodman. Fondation Cartier pour l'art contemporain & actes Sud, Pariisi. 33–40

Reed, John. 1914. Insurgent Mexico. D. Appleton and Company, New York ja Lontoo.

Reed, Lou. 1975. Crazy feeling. Levyllä Coney Island Baby. RCA.

Pub Heinähattu. 08.09.2012. Naisten vessa. Helsinki.

X-Ray Specs. 2001. I am a cliché. Levyllä X-Ray Specs – The anthology. Castle Music.

X-Ray Specs. 2001. Identity. Levyllä X-Ray Specs – The anthology. Castle Music.

X-Ray Specs. 2001. Oh bondage up yours! Levyllä X-Ray Specs – The anthology. Castle Music.

### **7.3. Muut elektroniset lähteet**

Art Absolutement. 2006. Made in France. [ranskasta suomeksi haastattelun kääntänyt S. Vilkkama] Viitattu 30.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/13-made-in-franceentretien-avec-kimiko-yoshidain-art-absolument-2006/>

Artworld Digest. 2008. Alison Brady: 6 questions. Artworld Digest 11 [online]. Viitattu 26.11.2012. [http://www.artworlddigest.com/int\\_brady.html](http://www.artworlddigest.com/int_brady.html)

Gilerman, Dana. 2006. "Each photography is a ceremony of disappearance". Herald Tribune/Haaretz 2006. Viitattu 21.11.2011. [Http://www.kimiko.fr/text/09-each-photography-is-a-ceremony-of-disappearanceby-dana-gilerman-herald-tribunehaaretz-2006/](http://www.kimiko.fr/text/09-each-photography-is-a-ceremony-of-disappearanceby-dana-gilerman-herald-tribunehaaretz-2006/)

Khadivi, Jesi. 2010. Kimiko Yoshida. Misfit monochromes. Soma 2010, 24 (9). Viitattu 21.11.2012. <http://www.somamagazine.com/kimiko-yoshida/>

Lynch, Maryann. 2010. Portrait of Kimiko Yoshida. Color Magazine 07/2010. Viitattu 21.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/%E2%80%A231portrait-of-kimiko-yoshidaby-maryann-lynch%C2%B0color-magazine-san-francisco-californiajuly-2010-p-20-35/>



News Center (Berkeley University). 2012. Judith Butler wins Adorno Prize. 12.08.2012. Viitattu 21.11.2012. <http://newscenter.berkeley.edu/2012/09/12/butler-wins-adorno-prize/>

The Nymphoto Blog. A conversation with Alison Brady. 08.01.2009. Viitattu 19.11.2012. <http://nymphoto.blogspot.fi/2009/01/conversation-with-alison-brady.html>

Oniyoha, Amaka M. 2012. Yoshida. The disappearing act. Afrostyle Magazine 2012 [online]. Viitattu 28.11.2012. <http://www.afrostylemag.com/yoshida.html>

Pasulka, Nicole. 2012. An uncertain nature. The Morning News 17.02.2009 [online]. Viitattu 19.11.2012. <http://www.themorningnews.org/gallery/an-uncertain-nature>

Ribettes, Jean-Michel. 2007. All that's not me. Kään. C. Penwarden. Alk. 2007. Tout ce qui n'est pas moi. Viitattu 21.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/19-all-thats-not-me-by-jean-michel-ribettes-english-translation-actes-sud-2007/>

Yoshida, Kimiko. 2003. Marry me! Kään. S. Pleasance. Alk. 2003. Marry Me! Viitattu 21.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/05-marry-me-by-kimiko-yoshida-actes-sud-ed-2003-english-version/>

Yoshida, Kimiko. 2009. Statement. Viitattu 27.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/%E2%80%A2statementby-kimiko-yoshida-2009/>

Yoshida, Kimiko. 2012. The Conceptual protocol of my "Paintings". Viitattu 21.11.2012. <http://www.kimiko.fr/text/%E2%80%A2the-conceptual-protocol-of-my-paintingsby-kimiko-yoshida%C2%B0solo-show-atthe-solo-project-basel-switzerland-june-2012/>

## 7.4. Kuvat luvusta 5

5.1 Alison Brady: kuva näyttelystä An uncertain nature, Massimo Audiello Gallery, New York, 08.01–28.02.2009.

Tulostettu 08.04.2010.

[http://www.themorningnews.org/images/an\\_uncertain\\_nature/01.jpg](http://www.themorningnews.org/images/an_uncertain_nature/01.jpg)

5.2 Lina Schenynius: kuva kuvasarjasta "Personal-leftovers".

Aineistossa käytetty koko kuvasarja ks. liite 8.1.

Tulostettu 11.04.2010. <http://www.linascheynius.com/f.html>

5.3 Kimiko Yoshida: kuva kuvasarjasta Self-portraits 2005

Aineistona käytety muut kuvat ks. liite 8.2.

Tulostettu 11.04.2010. <http://www.kimiko.fr/art/displayimage.php?album=24&pos=29>.

5.4 Francesca Woodman: (kuvat 1&2) Untitled, New York 1979–80, 1979–1980.

Kuvien kokosuhde on alkuperäinen, vaikka niitä onkin täytynyt skaalata pienemmiksi sivulle mahduttamiseksi.

Kuva 1 skannattu Solomon-Godeaun (1991) kirjasta 11.04.2010.

Kuva 2 tulostettu 01.10.2012.

[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_mae7kevQUp1qe4tx8o1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_mae7kevQUp1qe4tx8o1_500.jpg)

5.5 Aurora Reinhard: "She's so feminine (on the bed)", 1999.

Tulostettu 08.04.2010. <http://www.aurorareinhard.com/web/index.php?id=143>

## 8. Kimiko Yoshidan ja Lina Scheyniuksen kuvasarjat

### 8.1. Lina Scheyniuksen kuvasarja Personal-leftovers

Lina Scheyniuksen kuvasarja Personal-leftovers kokonaisuudessaan. Kuvat on haettu yksittäisinä kuvina ja liitetty yhteen kuvankäsittelyohjelmalla. Kuvien kokosuhde on alkuperäinen, vaikka niitä onkin täytynyt skaalata pienemmiksi sivulle mahduttamiseksi. Kuvat ovat tässä esitetty samassa järjestyksessä kuin Scheyniuksen kotisivuilla. Haettu ja liitetty yhteen 11.04.2010. <http://www.linascheynius.com/f.html>.



## 8.2. Kimiko Yoshidan Self-portraits 2005 –sarjan kuvia

Kimiko Yoshidan Self-portraits 2005 -sarjan kuvia. Alkaen ylhäältä oikealta kuvat ovat tekstissä mainitussa järjestyksessä. Tulostettu 29.11.2012.

<http://www.kimiko.fr/art/thumbnails.php?album=24>. Kuvien kokoa ja suhdetta ei ole muutettu haettaessa.

1. The Yanomami Bride with a Tembe Neck Ornament and a Kayapo Headdress, Amazon, Brazil. Self-portrait, 2005
2. The Phoenix Bride, China, XIX th Century. Self-portrait, 2005
3. The Gelede Bride, Yoruba. Self-portrait, 2005
4. The Yemeni Bride, Sanaa, early XX th Century. Self-portrait, 2005
5. The Kenyan Bride with an Antic Mpooro Engorio. Self-portrait, 2005
6. The Blue Yoruba Bride, Nigeria. Self-portrait, 2005
7. The Silver Berber Bride, Morocco, early XX th Century. Self-portrait, 2005
8. The Bukhara Bride with a Black Burkha. Self-portrait, 2005
9. The Turkmenistan Bride, early XX th Century. Self-portrait, 2005
10. The Bride with a Nô Mask, Self-portrait, 2005

